

ÉTUDES DE LITTÉRATURE

ET

DE RYTHMIQUE GRECQUES

DU MÊME AUTEUR

Études sur le drame antique. Un volume in-16, broché. . . . 3 fr. 50

Études sur l'antiquité grecque. Un volume in-16, broché . . . 3 fr. 50

47566. — Imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

HENRI WEIL

MEMBRE DE L'INSTITUT

ÉTUDES DE LITTÉRATURE

ET

DE RYTHMIQUE GRECQUES

TEXTES LITTÉRAIRES SUR PAPYRUS

ET SUR PIERRE. — RYTHMIQUE

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1902

AVANT-PROPOS

Des amis ont pensé que ces études de littérature et de rythmique grecques pourraient être de quelque intérêt. La plupart des observations qu'elles renferment ont été publiées depuis assez longtemps, mais sont restées dispersées dans différentes revues ; aussi pourront-elles être nouvelles pour la plupart des lecteurs. Sur certains points de la doctrine rythmique, il m'est arrivé de modifier ou d'abandonner mon premier avis, ou bien de me prononcer plus affirmativement. J'ai pensé que ces hésitations mêmes pourraient convertir le lecteur à mon avis définitif. Du reste, plusieurs savants, tels que Blass, Jurenka, Masqueray, Wilamowitz ont adhéré à mes conclusions ou à quelques-unes d'entre elles. Blass s'est même écarté encore davantage des opinions généralement reçues. Masqueray, dans son excellent manuel, est sur plusieurs points plus affirmatif que moi, et

expose une théorie absolue que je ne saurais approuver. Il ne faut pas oublier, en effet, que les mêmes combinaisons de syllabes pouvaient se prêter à différentes exécutions musicales. Je me garde de trancher toutes les questions, et me plais à pratiquer l'art d'ignorer.

H. WEIL.

Je tiens à remercier mon ami Théodore Reinach, qui m'a présenté d'utiles observations et a bien voulu se charger, avec G. Dalmeyda, de corriger les épreuves de ce volume, dans un temps où l'état de ma santé ne me permettait pas de le faire moi-même.

H. W.

ÉTUDES DE LITTÉRATURE

ET DE

RYTHMIQUE GRECQUES

PREMIÈRE PARTIE

TEXTES LITTÉRAIRES SUR PAPYRUS ET SUR PIERRE

UN FRAGMENT DE TRAGÉDIE

MM. Grenfell et Hunt n'en sont pas à leur coup d'essai. Voilà déjà plusieurs années qu'ils fouillent, on le sait, avec autant de bonheur que de dévouement à la science, qu'ils déchiffrent, publient, commentent les papyrus retirés du sol de l'Égypte, en paléographes consommés, en *scholars* compétents, en écrivains qui savent exposer avec concision et clarté. Le présent recueil est tout à fait digne de ceux qui l'avaient précédé[1].

Parmi les fragments littéraires, le plus important

1. Tiré du *Journal des Savants*, 1901, p. 737, sqq. Bernard P. Grenfell, D. Lit., M. A., fellow of Queen's College, Oxford, and Arthur S. Hunt, D. Lit., M. A., fellow of Lincoln College, Oxford. *The Amherst Papyri, being an account of the right honorable Lord Amhers, of Hackney, F. S. A.*, Part. II, *with twenty five plates*. Oxford, Henry, Frowde, Oxford University Press Warehouse, 1891.

est sans contredit celui que les éditeurs ont placé en tête de leur recueil. Un papyrus du IIe siècle avant notre ère leur a fourni quinze vers d'une tragédie dont il sera peut-être possible de déterminer avec une certaine probabilité le sujet et l'auteur[1]. Malheureusement ils sont tous plus ou moins mutilés à la fin. Voici d'abord les cinq premiers vers avec les suppléments dus à Blass, l'éminent helléniste de Halle, consulté par les éditeurs, que nous adoptons à peu de chose près :

α.
ἄνδρες πρ[ὸ]ς ἄ[στ]υ. . . . .
Ταῦτ' ἀγγελῶν σοῖς οὐ καθ' [ἡδονὴν φίλοις
ἥκω · σὺ δ' ὦναξ, τῆς ἐκεῖ φρ[ουρᾶς μολὼν
φρόντιζ' ὅπως σου καιρίως ἕ[ξει τὸ πᾶν

« Les hommes (marchent) vers la ville. Je suis venu t'apporter ces nouvelles peu réjouissantes pour tes amis [entendez : « pour moi et tous tes amis »]; toi, seigneur, veille à la garde de ce poste-là, en te rendant sur les lieux, et prends toutes les mesures que tu jugeras convenir aux circonstances. »

Au vers 3, Blass proposait καθ' ἡδονὴν δόμοις; au vers 5, ἕξει τάδε.

Les vers suivants détermineront le lieu de la scène et préciseront la situation. Ils sont séparés des précédents par la *paragraphos*, pour indiquer qu'un autre personnage prend la parole. Les voici, complétés en quatre endroits par des suppléments qui s'imposent tout d'abord et qui ont été déjà indiqués par Blass :

6 Χώρει πρὸς οἴκους ὅπλα τ' ἐ[κκόμιζέ μοι]

1. La substance de cet article avait déjà fait l'objet d'une communication à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres dans la séance du 11 octobre.

καὶ τὴν Ἀχιλλέως δοριάλωτον [ἀσπίδα]·
ἔξω γὰρ αὐτὴν τήνδε κα
ἀλλ' ἐκποδών μοι σ]ῆθι, μὴ
ἡμῖν ἅπαντα · καὶ γὰρ εἰς λα
ἄγοις ἂν ἄνδρα καὶ τὸν εὐθα[ρσέσ]ατον]
ἐγώ τ' ἐμαυτοῦ χεῖρον
καί πως τ[έθ]ραυσμαι δ
ἀλλ οὐδὲν η
ἐλθὼν δ' ε

Évidemment le personnage qui parle est Hector. Il demande qu'on lui apporte ses armes et particulièrement le bouclier d'Achille qu'avait porté Patrocle dans la bataille où il périt, et qui était tombé entre les mains du vainqueur. Hector est donc rentré en ville après sa victoire (s'il avait campé dans la plaine, il aurait gardé son armure près de lui), et ses troupes, on ne saurait en douter, sont rentrées avec lui. Cependant le lieu de la scène n'est pas devant la demeure de Priam et de ses enfants. Dans l'*Iliade*, Hector et les Troyens passent la nuit sur le champ de bataille. Le poète tragique s'est donc écarté de la donnée homérique; l'économie de son drame (nous allons le voir) exigeait cette innovation.

On accordera que tout le discours d'Hector ne peut s'adresser à la même personne. Il donne l'ordre de chercher ses armes à un des hommes qui forment son escorte, et avant que celui-ci soit revenu, il répond à son interlocuteur. Écrivons donc au vers 8 : κα[ὶ σὺ μὴ πέλας] ἀλλ' ἐκποδών μοι στῆθι. Hector ne veut pas que cet homme se tienne près de lui dans la bataille, il craint d'être découragé par ses paroles. Cet homme n'est donc pas un simple Messager, quoiqu'il dise ταῦτ' ἀγγελῶν ἥκω, c'est un personnage d'un caractère plus prononcé, et qui porte un nom. Ce nom n'est pas difficile à trouver. Le poète a mis en scène Polydamas, le sage conseiller d'Hector dans

l'*Iliade*, conseiller aussi peu écouté dans la tragédie que dans l'épopée. Il veut que les Troyens restent sur la défensive, se bornant à repousser les assauts de l'ennemi du haut de leurs remparts et de leurs tours. Les conseils qu'il donne, au XVIII[e] livre de l'*Iliade*, après la mort de Patrocle, le soir de la troisième journée de bataille, sont transportés ici dans la matinée du lendemain. En effet, les mots τῆς ἐκεῖ φρουρᾶς (v. 4) indiquent que Polydamas avait déjà parlé plus longuement des mesures à prendre pour la défense de la ville et en particulier de l'endroit qu'il importait surtout de bien garder. Cet endroit est sans doute celui dont parle Andromaque au VI[e] livre de l'*Iliade*, près du figuier sauvage, où l'ennemi, dit-elle, peut le plus facilement gravir la colline et donner l'assaut à la ville. Cet endroit, mentionné en passant dans la vieille épopée, n'a cessé d'occuper l'imagination des Grecs. Pindare rappelle une tradition suivant laquelle la partie du mur construite par Éaque, le collaborateur mortel de Poseidon et d'Apollon, fut forcée par Héraklès, et c'est là, si j'interprète bien les paroles du poète, qu'on ouvrit plus tard la brèche par laquelle entra le cheval de bois [1]. C'est sur ce poste célèbre que Polydamas appelle l'attention du chef après s'être acquitté de son message. Il annonçait l'approche de l'armée ennemie, l'ardeur des guerriers, et décrivait, d'après Homère, l'aspect redoutable d'Achille, revêtu de l'armure divine et brûlant de venger la mort de son ami. Avertissait-il Hector de ne pas irriter un adversaire si farouche en se parant des dépouilles de Patrocle? Je suis tenté d'expliquer ainsi ce qu'il dit au vers 8 : après avoir donné l'ordre de lui apporter

1. Pindare, *Ol.*, VIII, 30-46.

le bouclier d'Achille, il déclare avec insistance : « car je porterai ce bouclier même ». S'il est permis de pousser plus loin encore les conjectures, je croirais volontiers que Polydamas rapportait aussi des présages sinistres, comme il fait au XIIe livre de l'*Iliade*. Mais là Hector était réconforté par les promesses de Zeus : maintenant il est ému, ébranlé. Ce qui reste de son discours le montre assez. Transcrivons-le encore une fois en essayant d'en combler plus complètement les lacunes :

Χώρει πρὸς οἴκους ὅπλα τ' ἐ[κκόμιζέ μοι]
καὶ τὴν Ἀχιλλέως δοριάλωτ[ον ἀσπίδα]
ἔξω γὰρ αὐτὴν τήνδε. Κα[ὶ σὺ μὴ πέλας,]
ἀλλ' ἐκποδών μοι στῆθι, μὴ [διαφθαρῇ]
ἡμῖν ἅπαντα· καὶ γὰρ εἰς λα. . . . .
ἄγοις ἂν ἄνδρα καὶ τὸν εὐθα[ρσέστατον],
ἐγώ τ' ἐμαυτοῦ χεῖρον [ἂν θείην κλέος]·[1]
καί πως τ[έθ]ραυσμαι δ[είμασιν θυμὸν μέγαν].
Ἀλλ' οὐδὲν ἧ[σσον εἰς μάχην ἐλεύσομαι],
ἐλθὼν δ' ε. . . . .

Au vers 9, Blass proposait διεργάσῃς. Le vers 10 est difficile, les deux dernières lettres sont indistinctes ; ἀθυμίαν ferait un sens satisfaisant.

Hector dit à un de ses gardes : « Va à la maison chercher mes armes, et apporte-moi le bouclier d'Achille, ma conquête, car c'est ce bouclier-là que je porterai. » Se tournant vers Polydamas : « Toi, ne te tiens pas près de moi, mais à l'écart, pour n'être pas cause de notre perte. Tu es capable de jeter le découragement dans le cœur le plus ferme, et je pourrais moi-même porter atteinte à ma renommée, déjà je sens mon grand courage un peu brisé

1. J'ai aussi pensé à ἐμαυτοῦ χεῖρον ἂν τλαίην τι δρᾶν. [Dans le *Rhein. Museum*, LVII (1902), p. 137 sqq., Radermacher, qui, sans connaître mon article, attribue le présent fragment aussi à Astydamas, propose ἐγώ τ' ἐμαυτοῦ χείρονα γνώμην ἔχω].

par des présages effrayants. Mais je n'en irai pas moins au combat. »

Une autre question se pose. A quel poète peut-on attribuer notre fragment? Il ne me semble guère possible de penser à Eschyle, bien que Blass estime qu'il pourrait être de ce poète. Je n'insisterai pas sur le style qui n'a rien de bien eschyléen : cet indice peut tromper. Mais s'il est vrai, comme le supposent la plupart des critiques, que la mort d'Hector faisait le sujet des *Néréides*, ce chœur nous transporte dans le camp des Grecs et suppose un drame où Hector ne figurait que dans les récits du Messager. La liste des tragédies d'Eschyle ne présente d'ailleurs aucun titre qui réponde à la situation indiquée par notre fragment.

Tout en excluant Eschyle, je voudrais cependant revendiquer ce drame pour un poète de sa famille. Astydamas remporta avec sa tragédie d'*Hector* une victoire célèbre dans les fastes du théâtre d'Athènes et que Plutarque mentionne comme un événement littéraire [1]. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner qu'elle ait encore trouvé des lecteurs après deux siècles parmi les Grecs lettrés d'Égypte.

Une scène de l'*Hector* d'Astydamas était déjà connue. C'est celle des adieux du héros et d'Andromaque. Dans cette tragédie aussi Hector ôtait son casque pour ne pas effrayer son enfant; le scholiaste d'Homère en parle et, s'il ne trouvait pas d'autre rapprochement à faire, on peut en conclure que cette scène touchante n'avait pas été mise au théâtre avant Astydamas et surtout qu'elle ne l'avait pas été par un des trois grands tragiques [2]. On voit que les

1. Plutarque, *De gloria Athen.*, VII, p. 349.

2. Cependant Eschyle s'est souvenu de la scène homérique dans *Choéph.*, 238-245, et Sophocle en a donné un admirable pendant dans *Ajax*, 538-582.

pressentiments mélancoliques dont Hector ne peut se défendre, tout en rassurant sa femme, s'accordent parfaitement avec l'état d'âme que dénote notre fragment. Astydamas s'est permis de transposer les adieux : en poète dramatique, il ne pouvait manquer de sentir qu'ils seraient mieux placés avant le combat fatal qu'à l'endroit qu'ils occupent dans l'arrangement de l'*Iliade*, arrangement déjà traditionnel de son temps. Sur un autre point encore il s'écarte de son grand modèle. Le conseil de ne pas sortir de la ville et de porter toute son attention sur le point le plus faible des remparts avait déjà été donné par Polydamas. Andromaque ne répétait certainement pas un avertissement qui choquera plus tard Aristarque : le critique estimait qu'une femme ne devait pas se mêler de faire la leçon à un guerrier éprouvé ; le poète avait d'autres raisons.

Il n'est pas possible de reconstruire le plan d'une pièce perdue, en l'absence de documents positifs. On peut cependant, sans trop de témérité, essayer d'en entrevoir quelque chose, puisque la marche générale de l'action nous est fournie par l'épopée et que, d'un autre côté, nous connaissons les procédés du théâtre antique. La bataille, les Troyens refoulés dans leur ville, le combat singulier des deux héros, voilà la donnée homérique. Mais ces faits ne se passaient pas sous les yeux du spectateur ; ils étaient racontés par un témoin de l'action. A suivre servilement la donnée épique, le drame eût été d'une monotonie insupportable. Il me semble que le poète dut ramener son Hector dans la ville et sur le lieu de la scène après la défaite de l'armée. Il pouvait la raconter lui-même, puis annoncer sa résolution d'affronter son redoutable ennemi. En vain Priam et Hécube le conjurent de ne pas courir à une mort

certaine; s'ils ne le faisaient pas du haut des murs de Troie, la scène n'en était pas moins pathétique. La tragédie se terminait par le récit de la mort d'Hector, la plainte d'Andromaque, peut-être aussi l'éloge du héros.

FRAGMENT D'UN DRAME SATYRIQUE D'EURIPIDE[1]

Les débris de l'*Argument* du *Skiron* d'Euripide se lisent sur la partie supérieure d'une feuille de papyrus dont l'écriture paraît être du vi[e] ou du vii[e] siècle[2]. Au *recto* les mots [γέ]γραπται τὸ δρᾶμα étaient suivis d'un chiffre. C'est ainsi que l'*Hypothesis* d'*Antigone* porte : λέλεκται δὲ τὸ δρᾶμα τοῦτο τριακοστὸν δεύτερον, et celle d'*Alceste* : τὸ δρᾶμα ἐποιήθη ιζ'. Le rapprochement des trois verbes λέγειν, γράφειν, ποιεῖν confirme l'opinion généralement reçue que ces notices se réfèrent à des manuscrits où les drames de chaque poète étaient rangés dans leur ordre chronologique. Plus loin les mots ἡ δὲ διασκευή. . . annoncent l'analyse de la pièce, comme dans l'Argument d'*Oreste*.

Le *verso* est plus intéressant. Il contenait une appréciation de la pièce, comme l'indique le mot ἐπαιν[εῖται] (cf. l'Argument d'*Andromaque*). A la différence des morceaux analogues, le scholiaste ne se borne pas à indiquer sommairement les parties à louer ou à blâmer, mais il cite des vers du drame à

1. Tiré du même cahier du *Journal des Savants*, p. 744.
2. *Amherst Papyri*, II, p. 60.

l'appui de son jugement. Nous transcrivons ce qui reste des lignes 4-9.

των ιαμβων ου λεγει. . . . .
5 ϖροσαντες ουδεν ε[. . . . .
απαντα δ αυτη και. . . . .
το μεν ϖονηρον η[υρεν· εστι τ[οι]καλον]·
κακους κολαζειν. . . . .
9 [γ]ελωτα κινειν π. . . . .

Le complément du vers 7 est dû à Blass. Ce savant s'est souvenu fort à propos d'un vers du *Skiron* cité dans le *Florilège* de Stobée (XLVI, 20, fr. 679 Nauck). Ce vers a fait connaître le nom de la pièce, et il a servi de point de départ à la restitution que je hasarde pour rendre tant bien que mal le sens général du morceau, non les mots mêmes du texte perdu[1].

τῶν ἰάμβων οὗ λέγει [Θησεύς · « τῇ γὰρ ἀρετῇ]
5 ϖρόσαντες οὐδέν ἐ[σ]ι, διαπεραίνεται]
ἅπαντα δ' αὐτῇ, καὶ[δίκη τελεσφόρος]
τὸ<ν> μὲν ϖονηρὸν η[ὗρεν (ἔσ]ι τοι καλὸν
κακοὺς κολάζειν) ». . . . .

Au vers 5, Blass voulait ἐστι τῇ δίκῃ. . .

Après avoir cité, je suppose, des vers lyriques ou anapestiques, l'auteur de l'Argument dit : « (on loue aussi) dans les iambes le passage où Thésée dit : Pour la vertu, rien n'est ardu : elle vient à bout de tout; la justice a le dernier mot, elle atteint le coupable (il est glorieux de châtier les méchants). . . ». On demande encore un membre de phrase, un δέ répondant à μέν. Cependant si les lettres indistinctes de la ligne 9 ont été bien interprétées par les éditeurs, il est fort douteux que la citation ait été complétée. Suivaient quelques passages plaisants. Les fragments connus du drame en fournissent plusieurs.

1. [Voici comment Radermacher, *l. c.*, complète les lignes 1-5. [ὁ] | πρόλογος δέδεικ[ται ἐν | ἰάμβοις. Ἐπαιν[εῖται δὲ] | κα[ὶ π]ερὶ τ[ο]ῦ παν[τὸς] (suit le texte ici imprimé).

UN CHOEUR D'ARISTOPHANE[1]

L'administration du Louvre achète de temps en temps des lots de débris de manuscrits tirés du sol de l'Égypte. Parmi les dernières acquisitions de cette espèce, je viens de trouver un parchemin qui contient des vers grecs; mais, j'ai hâte de le dire, ces vers n'étaient pas inconnus; ils se lisent dans les *Oiseaux* d'Aristophane : on n'a pas toujours la bonne fortune de découvrir du nouveau. Cependant, par les leçons qu'il offre, soit qu'elles s'accordent avec les leçons de nos manuscrits, soit qu'elles s'en écartent, par les scholies marginales, par la disposition graphique même, ce texte ne laisse pas d'offrir quelque intérêt.

Le parchemin en question est un feuillet ou, pour parler plus exactement, un fragment de feuillet qui avait fait partie d'un livre, je veux dire d'un livre proprement dit, non d'un rouleau. Il a été trouvé dans le Faïoum, à Médinet-el-Faïoum, l'antique Arsinoé. Les fouilles pratiquées par les indigènes dans les mêmes lieux avaient déjà mis au jour d'autres textes littéraires. On possède à Berlin plusieurs feuilles de l'*Hippolyte* d'Euripide, dont M. Kirchhoff a récemment rendu compte. Un récit tiré de la Μελανίππη δεσμῶτις d'Euripide a été publié par M. F. Blass avec ma collaboration. Le même savant a trouvé une bande de parchemin, malheureusement très étroite et par là même inintelligible, découpée

1. Tiré des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, XXXI, IIe partie. Lu dans la séance du 4 août 1882.

en long dans un manuscrit des Odes de Sapho. Quelques débris de Théocrite seront publiés prochainement. On peut croire que les manuscrits auxquels appartenaient ces fragments avaient fait partie de la bibliothèque d'un couvent qui a dû se trouver en ces lieux. On possède au Louvre un document dont M. Revillout a bien voulu me donner connaissance : c'est le fragment d'un contrat en faveur du monastère de Saint-Kolouthos ou Kollouthos; l'orthographe varie pour le nom de ce martyr, comme pour celui du poète de Lycopolis, l'auteur de l'*Enlèvement d'Hélène*. Aucun des manuscrits que je viens d'énumérer, et auxquels j'aurais pu en ajouter d'autres encore, ne semble avoir été écrit plus tard que le VIe siècle. Admettons qu'il en soit de même du nôtre; il serait ainsi d'au moins cinq siècles plus ancien que le plus ancien manuscrit connu d'Aristophane, le *Ravennas*, que l'on croit du XIe siècle.

Voici maintenant en quel état se trouve le fragment. Le parchemin est très mince, au point que l'écriture se voit au travers. Le feuillet est déchiré de manière que la partie inférieure de la marge extérieure et le coin extérieur d'en bas sont seuls restés intacts; en haut, c'est au contraire la marge intérieure, légèrement entamée, qui subsiste. Il en résulte que sur le recto le commencement des premières lignes est conservé. D'abord peu nombreuses, les lettres vont en augmentant à mesure que l'on descend, ensuite leur nombre diminue de nouveau, mais c'est le commencement des lignes qui fait de plus en plus défaut. Le contraire a lieu sur le verso. Si l'on complète en idée le rectangle partiellement conservé, on n'a pas encore le feuillet tout entier; le haut du feuillet, à peu près le quart, a disparu

complètement. Dans la partie conservée même, il y a plusieurs déchirures intérieures.

Quand le feuillet était complet, il contenait ce qu'on appelle la deuxième parabase des *Oiseaux*, avec la fin de la scène précédente et le commencement de la suivante. Aujourd'hui les vers 1057-1085 et 1101-1127 s'y lisent plus ou moins fragmentairement. Les lignes sont serrées ; il y en avait quarante et une ou quarante-deux par page. L'écriture, en onciales carrées, était régulière et distincte ; aujourd'hui beaucoup de lettres sont plus ou moins effacées. Le Ψ a la forme d'une croix; je ne sais si, dans l'état actuel de la paléographie, ce détail peut fournir un indice chronologique. Les mots ne sont pas séparés; cependant on distingue un certain nombre d'accents et d'apostrophes; je crois qu'ils étaient régulièrement marqués et que la dégradation du manuscrit empêche de les voir partout. Une petite barre placée en dessous du commencement de la ligne (παράγραφος) indique le changement d'interlocuteur. Quand un autre personnage prend la parole au milieu d'un vers, le copiste continue la même ligne. Dans le fragment de l'*Hippolyte* d'Euripide, écrit moins économiquement, une autre ligne commence en ce cas.

Les lignes ne commencent pas toutes au même endroit. On voit encore en haut du recto les trois premières lettres d'un trimètre ïambique, ΘΥC (v. 1057); viennent ensuite les vers lyriques de la strophe ; ces petits vers commencent un peu plus à droite ; mais bientôt le mètre change ; aux spondées, dans lesquels lès oiseaux affirment solennellement leur nouveau pouvoir souverain sur le monde, succèdent des *cola* péoniques, d'un mouvement agile et dansant, conforme à la véritable

nature des oiseaux. Ces *cola*, qui sont plus longs, commencent au même point que les trimètres. Ensuite le poète revient aux petits vers spondaïques, et les lignes rentrent de nouveau. Plus loin, les longs tétramètres trochaïques sortent encore plus que les trimètres. Les métriciens anciens (nous le savons par les scholies d'Aristophane) appelaient εἴσθεσις le renfoncement des lignes, et le contraire ἔκθεσις[1]. Le fameux palimpseste de Plaute qui est à Milan offre des exemples de la même disposition graphique.

J'arrive aux leçons de notre parchemin. Elles s'accordent en général avec celles de nos plus anciens manuscrits, mais non toujours. Je relève d'abord les plus importantes, celles qui peuvent servir à la constitution du texte. Dans l'*Epirrhema*, les oiseaux parodient les proclamations faites récemment par le peuple d'Athènes au sujet de la mutilation des Hermès et de la profanation des mystères d'Éleusis : on avait mis à prix la tête des impies. C'est ainsi que le chœur des oiseaux promet une récompense d'un talent à quiconque tuera un certain Philocrate, qui était marchand d'oiseaux, et quatre talents à qui l'amènera vivant. Voici les vers :

Ἢν ἀποκτείνῃ τις ὑμῶν Φιλοκράτη τὸν Στρούθιον,
Λήψεται τάλαντον· ἢν δὲ ζῶντ' ἀγάγῃ, τέτταρα.

Le deuxième vers est faux : il y faudrait une syllabe brève de plus. Louis Dindorf avait proposé ἢν δὲ ζών τις ἀγάγῃ, et cette conjecture a été admise à l'envi par les derniers éditeurs. L'accusatif ζών, de ζώς, n'est attesté que par des grammairiens ; nos hellénistes n'ont pu résister à la tentation de l'introduire dans

1. Voir C. Thiemann, *Heliodori colometria Aristophanea*, Halle, 1869 ; — O. Hense, *Heliodorische Untersuchungen*, Leipzig, 1870.

un texte poétique. Ils se sont trop hâtés. Je lis dans notre parchemin : ἢν δὲ ζῶντ' ἀπαγάγῃ. Il est vrai que je ne puis garantir absolument la lettre Π, dont le jambage horizontal est effacé ; je ne doute cependant pas de cette leçon. L'omission de ΑΠ avant ΑΓ s'explique très facilement, et, d'un autre côté, la locution ζῶντα ἀπάγειν est conforme à la langue judiciaire d'Athènes. On connaît le terme usuel ἀπαγωγή. Démosthène cite dans son discours contre Aristocrate (§ 30) la loi qui permet de tuer les meurtriers ou de les traîner devant le magistrat : ἀποκτείνειν καὶ ἀπάγειν, et dans le discours contre Timocrate (§ 113), en se référant à une loi relative aux vols commis de nuit, il se sert des termes καὶ ἀποκτεῖναι καὶ ἀπαγαγεῖν. De même, dans Aristophane : ἢν ἀποκτείνῃ τις et ἢν δὲ ζῶντ' ἀπαγάγῃ. Ici notre parchemin a donc raison contre tous les autres manuscrits et toutes les éditions.

Un peu plus bas, la plupart de nos manuscrits, et particulièrement les meilleurs et les plus anciens, ainsi que le Lexique de Suidas, donnent le vers 1081 écrit ainsi :

Εἶτα φυσῶν τὰς κίχλας δείκνυσι πᾶσι καὶ λυμαίνεται.

Le mot πᾶσι est une glose qui gâte le mètre et que les éditeurs ont supprimée avec raison ; ce mot ne se trouve pas dans notre parchemin. Au contraire, l'avant-dernier vers de la strophe (v. 1069) est incomplet dans nos manuscrits. On y lit :

Ἑρπετά τε καὶ δάκεθ' ὅσαπερ.

Les derniers éditeurs insèrent πάντ' après δάκετα, suivant une conjecture de Dissen. Cette conjecture est, jusqu'à un certain point, confirmée par notre manuscrit. Il est vrai que la fin du vers n'y est plus lisible : après ΔΑΚΕΤΑ il y a un trou et ensuite des

lettres effacées. Cependant je crois distinguer un O dont la place indique un texte plus complet que celui de nos manuscrits.

Il faut dire qu'en d'autres endroits la leçon de notre manuscrit ne vaut pas mieux que celle des autres. La fin de la strophe ne répond pas à la fin de l'antistrophe. Le mètre ne s'est conservé intact que dans cette dernière; il s'est altéré dans la strophe, et il l'est déjà sur notre parchemin. C'est par suite de cette faute très ancienne que le dernier vers de la strophe se trouve divisé en deux, et que le morceau compte quatorze lignes au lieu de treize. D'ailleurs la division traditionnelle des vers est bonne et incontestable.

Le nom du personnage principal a déjà sur notre parchemin la forme Πεισθέταιρος, composé contraire à l'analogie, et dont il est impossible de rendre compte. Les éditeurs ont pensé à Πισθέταιρος, à Πεισέταιρος, à Πειθέταιρος. Le premier de ces trois noms ne conviendrait pas à notre personnage, lequel n'est pas un ami fidèle, mais les deux autres désigneraient très bien son caractère. C'est en effet un beau parleur, une langue persuasive, capable de donner un tour spécieux aux plus folles chimères. Nous connaissons bien le personnage, qui est de tous les temps, mais nous ne savons au juste le nom que le poète athénien lui donna.

Aux vers 1063 et suivants, si le texte est altéré, comme en jugent les derniers éditeurs, qui l'ont modifié, il faut dire que l'altération se trouve déjà sur notre parchemin. Voici, en effet, ce qu'on y lit :

ΚΤΈΙΝΩΝΠΑΜΦΥ[λων γένναν]
ΘΗΡΩΝΟΙΠΑΝΤ'ΕΝ[γαίᾳ]
ΕΚ ΚΑΛΥΚΩCΑΥΞΟΜΕΝ[ον γένυσι πολυφάγοις]
ΔΈΝΔΡΕCΙΝΤ[Ε.]ΦΙΖΟΜΕΝ[α καρπὸν ἀποβόσκεται].

Les manuscrits connus portent ἐφεζόμενα; c'est la seule différence à noter, car δένδρεσιν pour δένδρεσι n'est qu'une négligence de copiste, et il faut probablement en dire autant de αυξομεν pour αυξανομεν. Dans ce texte, il y a désaccord entre le texte οἵ, qui est au pluriel, et le verbe ἀποβόσκεται, qui est au singulier. Pour remédier à cet inconvénient, la plupart des éditeurs écrivent, avec Brunck et Dobree, ἃ (laquelle) et ἐφημένα. Meineke est le seul qui ait hésité; il se contente de citer ces conjectures en note, sans les admettre dans le texte. Le poète décrit une foule de petites bêtes malfaisantes, les unes rampant par terre, d'autres assises sur les branches des arbres. Il me semble qu'en lui faisant dire γένναν. . . ἃ. . . ἀποβόσκεται, on ne peint assez ni la multitude, ni la diversité de ces animaux. Je reviens donc à la leçon traditionnelle, qui reçoit aujourd'hui une nouvelle confirmation, et je propose, pour la rendre acceptable, une correction très légère, qui n'implique aucun changement matériel et ne porte que sur la division des mots :

Κτείνων παμφύλων γένναν
θηρῶν, οἵ πάντ' ἐν γαίᾳ
ἐκ κάλυκος αὐξανόμενον γένυσι πολυφάγοις (παμφάγοις Dobree)
δένδρεσί τ' ἐφιζόμεν' ἃ καρπὸν ἀποβόσκεται.

Dans le premier membre de phrase, il faut sous-entendre le pluriel ἀποβόσκονται, qui se tire facilement de ἀποβόσκεται, singulier amené, dans le second membre de phrase, par le pluriel neutre ἅ.

Quant aux autres passages suspectés par les critiques, notre manuscrit porte comme les autres au vers 1119 : ἀλλ' ὡς ἀπὸ τοῦ τείχους, non ἀλλ' οὐκ ἀπὸ τοῦ τείχους, conjecture séduisante de Dobree. Au vers 1070, on lit EMAC Π·ΕΡΥ·Ο· (ἐμᾶς πτέρυγος); mais

on ne peut dire si ces génitifs étaient précédés de ὑπό ou (comme veut Kock) de ἀπό; il ne reste que la lettre π. Aucun des autres mots sur lesquels portent les doutes des critiques ne s'est conservé.

Ajoutons quelques menus détails. Au vers 1066, le parchemin est, on l'a vu, plus correct que le *Ravennas* et le *Venetus*, qui donnent la particule δέ au lieu de τε. Au vers 1118, il a, comme R, ορνιθε[ς] pour ὤρνιθες. Aux vers 1107 et 1110, il s'accorde avec ce manuscrit pour l'orthographe des mots βαλλάντιον et ἀετόν. Il porte ἐς τὰς ῥῖνας (v. 1081) et εἰς τ[ὰς χε]ῖρας (v. 1112); ΚΑΔΚΕΤΑ pour καὶ δάκετα (v. 1069) est une simple négligence. Au vers 1120, on lit πευσούμεσθα au lieu de la forme ordinaire πευσόμεθα, que le mètre exige; cependant ου est surmonté de ο. D'autres fautes tiennent à la prononciation. Le copiste écrit [ἐπι]λίψουσι pour ἐπιλείψουσι (v. 1106) et Λ[α]υριωτικα[ί], qui est la leçon de tous les manuscrits, pour Λαυρειωτικαί, que les derniers éditeurs y ont avec raison substitué. Enfin il avait écrit Πεισθετερος (v. 1125); mais on voit dans l'interligne AI d'une encre encore plus noire au-dessus de l'epsilon de l'antépénultième, qui a été barré.

Disons enfin quelques mots des notes qui se trouvent sur la marge extérieure des deux pages. Elles sont d'une écriture menue et tellement effacée qu'il est extrêmement difficile, pour ne pas dire impossible, de les déchiffrer en entier. J'ai réussi, non sans peine et en profitant d'un jour particulièrement favorable, à en lire quelques lignes. Une scholie relative au vers 1113 mérite d'être signalée. Les oiseaux demandent aux juges de leur accorder le prix du concours et leur promettent en échange toutes sortes d'avantages. « Quand vous dînerez en ville, disent-ils entre autres choses, nous vous prêterons nos

jabots. » Au sujet du mot grec qui veut dire jabot, πρηγορεών, les scholies anciennement connues font remarquer qu'il est synonyme de πρόλοβος. Mais dans les meilleurs manuscrits d'Aristophane ainsi que de Suidas, qui reproduit cette scholie, on lit προλόγους pour προλόβους. Les éditeurs regardent la leçon προλόγους comme une faute et l'excluent du texte. Elle a, en effet, de quoi étonner au premier abord. Voici cependant que notre vieux parchemin offre la même leçon. Si elle était vicieuse, on aurait là un curieux exemple de la ténacité des erreurs propagées de siècle en siècle; mais il faut se rendre à tant de témoignages[1] et admettre un sens nouveau du mot πρόλογος. En relisant avec attention la scholie, on se convaincra facilement que le grammairien qui la rédigea entendait bien écrire προλόγους. Voici comment les éditeurs la donnent : Πρηγορεῶνας · Δίδυμος τοὺς βρόγχους τῶν ὀρνέων, κυρίως τοὺς λεγομένους προλόβους, ὅτι συλλέγεται ἐν αὐτοῖς τὰ σιτία. Λέγεται δὲ καὶ ἐπὶ ἀνθρώπων πρηγορεὼν πάλιν ὁ βρόγχος · ἑκάτερον δὲ ἀπὸ τοῦ προαθροίζειν ἐκεῖ τὴν τροφήν. Les mots ὅτι συλλέγεται ἐν αὐτοῖς τὰ σιτία sont une explication étymologique de προλόγους, non de προλόβους. Küster s'en était aperçu, mais on ne l'a pas écouté ; Bernhardy lui reproche de n'avoir pas compris que les mots en question se rapportent à πρηγορεῶνας. C'est que la scholie est mal ponctuée et mal interprétée. Il faut placer la virgule après κυρίως. Didyme dit que πρηγορεών désigne ici un jabot d'oiseau, conformément au sens propre de ce mot, et ne doit pas s'entendre de la gorge de l'homme, autre acception signalée plus bas dans la même scholie, sans doute en vue du vers 375 des *Chevaliers*. Le membre de phrase λέγεται δέ. . . ὁ βρόγχος forme une

1. Πρόλογος est aussi dans le Lexique d'Hesychius et dans les manuscrits de Pollux, *Onom.*, II, § 207.

parenthèse, et ἑκάτερον δέ ne s'applique pas aux deux sens de προγορεών, mais aux deux noms que l'on donnait au jabot d'oiseau, πρόλογος, tiré de πρό et de λέγω, et πρηγορεών, tiré de πρό et de ἀγείρω. Il faut donc admettre que l'on écrivait et disait anciennement πρόλογος à côté de πρόλοβος, à tort ou à raison, n'importe : je constate l'usage sans le juger. Une troisième forme, πρόβολος, qui se trouve dans quelques lexiques anciens, n'est évidemment qu'une faute de copiste. Voici la note marginale de notre parchemin : ΠΡΟΛΟΓΟϹ | Η ΤΩΝ ΟΡΝΙΘΩ | ΦΑΡΥΞ. Cette rédaction diffère de celle que la même observation a reçue dans les scholies anciennement connues; mais elle peut être rapprochée des derniers mots de l'article de Suidas sur πρηγορεῶνας. Après avoir reproduit ce qui se lit dans le *Ravennas*, le lexicographe ajoute : ἢ τοὺς φάρυγγας τῶν ὀρνέων.

Les feuillets de Médinet-el-Faïoum qui contiennent des morceaux de l'*Hippolyte* prouvent, suivant M. Kirchhoff, que le texte de cette tragédie, et probablement aussi des autres tragédies d'Euripide, n'a pas notablement varié depuis le VI[e] jusqu'au XII[e] siècle. Quant au texte d'Aristophane, notre parchemin autorise des conclusions analogues, mais moins absolues. On y voit que certaines fautes sont très anciennes, et, en effet, on sait depuis longtemps, grâce aux scholies, qu'à l'âge classique même de l'érudition alexandrine les manuscrits d'Aristophane offraient assez de fautes. Mais, d'un autre côté, nous voyons ou nous croyons entrevoir que d'autres fautes remontent moins haut, ou n'étaient pas communes à tous les exemplaires. Cela est moins décourageant pour la critique : en effet, moins un mal est ancien et invétéré, plus on peut espérer d'y porter remède.

UN NOUVEAU PROLOGUE DE COMÉDIE

Les Papyrus grecs de Strasbourg contiennent le fragment d'un prologue de comédie publié par G. Kaibel, puis par R. Reitzenstein[1]. Le texte, presque partout définitivement constitué par le premier éditeur, a été légèrement modifié par le second après un nouvel examen du manuscrit. Nous allons le reproduire en y introduisant à notre tour quelques amendements. Voici d'abord la première partie du fragment, celle où le poète critique la méthode de ses confrères.

. . . . ε μακρολόγος θε[ός][2].
[ἕως ἂν ὕπνος τοὺς ἀ]κούοντας λάβῃ·
. . . . γ]ὰρ ὡς πειρωμένους
. . . . τ]ὸ πρῶτον, ὃν τρόπον
. . . . καὶ τὸ δεύτερον πά[λι]ν
τοιουδε καὶ τὰς αἰτίας
[καὶ τὰς ἀπ]οδείξεις, ἐξ ἀνάγκης γίνεται
[μυριάκι]ς ἀγκωνισαμένους ῥῆσιν λέγειν
[μακρὰν ὀ]χληράν, ἐκδιδάσκοντας σαφῶς
[κἀκθιθεμ]ένους καθ' ἕκαστον. ὧν εὖ οἶδ' ὅτι
[οὐθεὶς με]μάθηκεν οὐθέν, ἀλλὰ τοῦθ' ὁρᾷ,
[πόθ' ἄπει]σιν. Ὑμᾶς δ' ἐξ ἀνάγκης βούλομαι
[πᾶν κατανʼ]οῆσαι, καὶ θεοῦ τι, νὴ Δία,
[ἄξιον ἐνε]γκεῖν αὐτός, ἀλλ' ὄντως θεοῦ·
[πρέπει Διο]νύσῳ γάρ τι πιστεύειν ἐμοί.

1. Kaibel dans *Nachrichten der Gött. Gesellsch. der Wissensch.*, 1899, p. 549. Reitzenstein, *Hermes*, 1900, p. 622.

2. Les suppléments sont de K., à moins d'indication contraire. — V. 2. ἔστ' ἂν ὕπνος ἡμᾶς τοὺς ἀ. K. [Gomperz me propose εὐηνίους ὡς τ. ἵνα ou ἵν' εὐκόλους δή]. — 4-7. Peut-être τὸ πρᾶγμα δεῖξαι καὶ τὸ π. ὃν τ. ἀρχὴν συνέστη, καὶ τ. δ. πάλιν ποῖον ἀπέβη (ou : ὡς μετέπεσεν), εἶτα τοῦδε Gomperz. — 6. On pourrait aussi lire τὰ τοῦδε [R]. — 10. Supplément de R. — 12. [πρὸς σύνε]σιν K. [καὶ ἄπει]σιν R., qui essaye d'expliquer son texte, sans se contenter lui-même. Le verbe

TRADUCTION

« ... un dieu prolixe, jusqu'à ce que le sommeil s'empare des auditeurs..... d'abord, de quelle façon... et puis encore de nouveau.,. et les raisons et les démonstrations. A force de détours et d'ambages, il leur arrive nécessairement de faire une tirade longue et ennuyeuse. De leurs claires explications, de leurs expositions détaillées, personne, je suis sûr, n'a rien compris, mais chacun attend impatiemment le moment où le parleur s'en ira. Mais je veux que forcément vous compreniez tout, et je prétends, par Zeus, apporter, moi, quelque chose qui soit digne d'un dieu, mais d'un dieu réel : car il m'appartient à moi d'avoir quelque confiance en Dionysos. »

Reitzenstein a bien expliqué le dernier vers, que Kaibel avait autrement entendu. Cependant le commentaire qu'il donne de ce passage me paraît erroné. Il croit que le poète oppose les dieux allégoriques, tels que Ἔλεγχος, Ἀήρ, Ἀρκτοῦρος, qu'on voyait paraître dans les comédies de Ménandre, de Philémon, de Diphile, au dieu véritable (peut-être Apollon) qui aurait prononcé le présent prologue. Mais le poète dit que son prologue sera digne d'un dieu, non d'un de ces masques divins dont ses confrères se servent souvent, mais d'un dieu réel, de Dionysos, qui préside la fête et dont l'inspiration ne lui manquera pas. C'est l'auteur lui-même qui parle par la bouche d'un acteur.

La seconde partie donne l'exposition de la fable.

ὁρᾶν prend quelquefois le sens de *expectare*. Cf. Euripide, *Héc.*, 901 : Μένειν ἀνάγκη πλοῦν ὁρῶντας ἡσύχους. *Tro.*, 602 : Νῦν τέλο οἰκτρὸν ὁρᾷς.

[ὁμῶς ἐγένον]το Σωσθένης καὶ Δημέας·[1]
[δίδυμοι δ' ἀδ]ελφοὶ δύο ποτ' εἰς τὰς ἐχομένας
[διδύμας ἔγ]ημαν οἰκίας, καὶ γίνεται
[παῖς τῷ μὲν α]ὐτῶν, θυγάτριον δὲ θατέρῳ.
[Συνέβη δ' ἀπ]οδημία τις ἀμφοτέροις ἅμα
[εἰς τὴν 'Α]σίαν, ἐκεῖ τε περὶ τῶν σωμάτων
[κίνδυνο]ς. Εἰρχθέντος γὰρ αὐτῶν θατέρου
[καὶ προστάτ]ην σχόντος τιν' ἄδικον ἅτερος
[ἔσπευδε] τὴν σωτηρίαν· ἔπειθ' ὁ μὲν
[φεύγει λ]αθών, ὁ δ' ἐκεῖνον ἐκκλέψαι δοκῶν
[δεῖται δ]ιὰ τοῦτο· καὶ γέγονεν ἑκκαίδεκα
[ὁμοῦ] τὸ μῆκος τῆς ἀποδημίας ἔτη.
[Τί δ' ἔδει], τὶς ἂν φήσειεν, ἀμφοτέροις ἅμα
[ἐτῶν] τοσούτων, καὶ τί τἀναγκαῖον ἦν. . . . .

« Un jour naquirent ensemble Sosthène et Déméa. Frères jumeaux, ils épousèrent deux jumelles, qui vinrent habiter leurs maisons contiguës. Il naît à l'un un fils, à l'autre une fillette. Or, il arriva qu'étant partis tous les deux pour l'Asie, leurs personnes y coururent de grands dangers. Car l'un ayant été jeté en prison et trahi par un patron infidèle, l'autre s'efforçait de le sauver. Ensuite, le premier réussit à s'évader, mais l'autre, accusé d'être l'auteur de cette évasion, fut pour cette raison jeté dans les fers, et leur absence dura environ seize ans. Mais pourquoi, dira-t-on, se prolongea-t-elle tant d'années pour tous les deux? et quelle

1. V. 16. Au commencement du vers Reitzenstein croit qu'il manque un nom de lieu, peut-être de dème. Le nom du père conviendrait peut-être mieux, si les vers suivants ne recommandaient un autre supplément. Quant à ὁμῶς « ensemble », cf. Théognis, 252 : πᾶσι δ'... ἔσσῃ ὁμῶς. Ménandre, Γεωργός, v. 39 du papyrus : εἰσένεγχ' ὁμῶς πάντα. — V. 17-18, [ὄντες δ' ἀδ]ελφοί et [γυναῖκ' ἔγ]ημαν K. et R. Mais, si le poète avait voulu motiver la contiguïté des maisons, il n'aurait pas mis l'article τὰς avant ἐχομένας. Notre supplément du vers 18 entraîna ceux des deux vers précédents. Au vers 19, où il n'y a pas plus de place, K. et R. suppléent dix lettres. Quant à la construction, K. cite Hérodote, IV, 98 : οἰκία τε ἐδείματο ἐν Βορυσθένει καὶ γυναῖκα ἔγημεν ἐ αὐτὰ ἐπιχωρίην. — 20. ἔπειτ' ἀποδημία K. et R. — 26. δεῖται R. φεύγει K. — 27. ἅπαν τὸ μῆκος K. et R.

nécessité y avait-il (pour celui qui était libre, de tant retarder son retour ?) » C'est évidemment qu'il voulait à son tour délivrer son frère incarcéré. Le poète l'expliquait-il ici ? Reitzenstein suppose avec probabilité qu'il disait « la pièce vous l'apprendra ». L'intrigue se devine aisément. Les deux enfants, qui avaient grandi dans des maisons voisines, s'aimaient, mais leur union était empêchée par toutes sortes d'obstacles. Le retour des deux frères, sans doute aussi dévoués à leurs enfants qu'ils étaient tendrement attachés l'un à l'autre, levait ces obstacles et comblait les vœux des amants.

Notre fragment est certainement curieux, mais son intérêt serait plus grand encore s'il permettait d'entrevoir les modifications successives du prologue chez les poètes de la nouvelle comédie. M. Reitzenstein le croit. A l'entendre, les longs prologues prononcés par un dieu étaient d'abord la règle ou l'usage dominant. Ensuite, grâce à la réforme inaugurée par le présent prologue, le poète, ou l'acteur chargé de parler en son nom, exposait brièvement l'intrigue de la pièce. Enfin, il n'y eut plus d'autre exposition que celle qui se faisait dramatiquement dans les premières scènes, et le prologue pouvait devenir tout personnel et littéraire, comme nous le voyons dans Térence. Cette théorie est ingénieuse et séduisante ; à mon grand regret, j'ai des scrupules qui m'arrêtent et m'empêchent d'adopter ces vues. Et d'abord, les poètes de la nouvelle comédie n'ont fait qu'imiter Euripide. Or Euripide charge du prologue tantôt un dieu, tantôt un personnage de la pièce, et l'on peut dire que, même sans le prologue, la pièce chez lui s'exposerait parfaitement elle-même. Ménandre usait aussi des procédés les plus divers. Nous avons déjà cité la person-

nification Ἔλεγχος; le sujet du Δύσκολος était exposé par le héros éponyme du dème de Phylé, remplacé par le *Lar familiaris* dans l'*Aululaire* de Plaute. Mais les prologues du Γεωργός, de l'Ὑδρία, des *Adelphes*, de l'*Andrienne*, étaient prononcés par un des acteurs de la comédie. Un dialogue exposait l'*Eunuque* et l'Ἑαυτὸν τιμωρούμενος, comme chez Térence : ce qui n'empêchait peut-être pas un surcroît d'exposition dans un prologue proprement dit, à l'exemple d'Euripide. Au début de Θαΐς le poète lui-même, ou plutôt son interprète, demandait à la Muse de chanter une courtisane sans cœur et sans pudeur. Voilà, chez le même poète, les procédés d'exposition les plus variés.

Examinons maintenant de plus près le fragment anonyme qui fait l'objet de cet article. La critique du poète porte, non sur la forme, mais sur l'étendue des expositions. Il est vrai que notre fragment commence par les mots μακρολόγος θεός, mais cela ne prouve pas que l'auteur n'ait en vue que ce genre de prologues. Pour ma part, je suis disposé à croire qu'avant les dieux il avait mentionné les personnages humains, acteurs du drame, qui faisaient connaître plus souvent, je crois, et avec non moins de verbosité, les antécédents de l'action[1]. Il ne demande qu'une seule chose, c'est que le sujet soit exposé sans détails oiseux, sans raisonnements fastidieux, aussi succinctement et aussi clairement que possible. Il faut lui rendre cette justice qu'il a donné un bel exemple de la brièveté lumineuse qu'il prêche. Il était impossible de mieux dire les choses et en moins de mots, sans tomber dans la sécheresse. L'étroite union des deux frères (des deux

1. Gomperz me propose εἴτ' οὖν γυνή τις, εἴτε....

jumeaux, si j'ai bien deviné) ressort de tous les détails du récit, et se marque même, ce me semble, dans la répétition des mots ἀμφοτέροις ἅμα (v. 20 et 28). Sans doute, la première partie du dialogue, la critique des rivaux du poète, est personnelle et, si l'on veut, littéraire. Mais sommes-nous en droit d'assurer que ce soit là une innovation et comme une ère dans l'histoire des prologues, devenus, à partir de ce moment, de plus en plus semblables à nos préfaces? C'était bien plutôt, ce me semble, un fait exceptionnel, et d'autres poètes ont pu accidentellement faire de même, soit avant soit après.

UN FRAGMENT ÉLÉGIAQUE[1]

J'emprunte au troisième recueil de papyrus grecs que viennent de publier deux jeunes *scholars* anglais, infatigables explorateurs du sol de l'Égypte, MM. Grenfell et Hunt[2], les débris d'une poésie en distiques élégiaques, pour un essai d'interprétation et de restitution.

Il est écrit en belles onciales, du IIe siècle ap. J.-C., à ce qu'estiment les éditeurs. Nous le reproduisons tel qu'ils le donnent à la page 57.

]HC ΑΝΤΙ ΓΕΩΤΟΜΙΗC.
ΓΛΑΥ]ΚΩΙ ΛΥΚΙΩΙ, ΟΤΕ CΙΦΛΟC ΕΠΕΙΓΕ·
[ΑΝΘ ΕΚΑΤΟΜΒΟΙ]ΩΝ ΕΝΝΕΑΒΟΙΑ ΛΑΒΕΙΝ
]ΜΙΝΥΗΝ ΠΕΛΕΚΥΝ Π[
ΘΗ]ΚΤΗΝ ΑΜΦΟΤΕΡΩΙ CΤΟΜΑ[ΤΙ

1. Tiré de la *Revue des Études grecques*, 1898, p. 259, sqq.
2. *Oxyrynchus Papyri*, I (1898), p. 57.

]ΝΗΟC ΟΡΕΙΤΥΠΟC ΕΡΓΑΖΗ[ΤΑΙ
]ΙΗC ΟΚΡΥΟΕΙΝ ΕΔΑΦΟC
]ΙCΚΕΝ ΕΝΙ CΠΟΡΟΝ ΟΥΤΕ Ν[
]Ν̣Ι̣Δ̣ΟΥ ΔΩΡΑ ΚΥΘΗΓΕΝΕΟC ·
]Ο CΑΡΩΝΙΔΑC ΟΥΔΑC Ε̣ΝΕ̣[
]Ν ΔΑΙΤΑ ΠΑΛΑΙΟΤΑΤΗΝ
]ΝΕC ΑΥΛΙΔΑ[
]Δ ΕΙC ΕΡΙΝ ΑΝΤΙΡ[
]. . Κ̣ΟCΗ ΚΑΙ Π[

Tout mutilé qu'il est, ce texte laisse entrevoir, ce me semble, le sens général du morceau. Les hommes primitifs, disait le poète, qui se nourrissaient de glands de chêne, étaient plus heureux que nous. Quand ils s'avisèrent d'échanger leur existence facile contre les durs travaux du labour, ils n'étaient pas mieux inspirés que Glaukos, lorsqu'il s'empressa d'échanger une armure de la valeur de cent bœufs contre une autre qui n'en valait que neuf. Voilà qui me semble assez évident; entrer dans les détails et remplir toutes les lacunes est une entreprise plus hasardeuse. Essayons cependant, sinon de retrouver la main du poète, ce qui n'est guère possible, du moins de nous rapprocher dans une certaine mesure de l'original. Je n'ai pas besoin de dire que le supplément du premier distique, dont il ne reste que deux mots est le plus sujet à caution.

[Τοῖος ἔην θνητοῖσι νόος, ῥῆστον βίον εὖτε
ἠλλάξαντ' αἰν]ῆς ἀντὶ γεωτομίης,
[οἷος ἔην Γλαύ]κῳ Λυκίῳ, ὅτε σιφλὸς ἔπειγ̣ε̣
[ἀνθ' ἑκατομβοί]ων ἐννεάβοια λαβεῖν.
[Πρὶν δ' οὔτις σ]μινύην, πέλεκυν π[αχὺν οὔτε δίκελλαν
[χάλκευεν θη]κτὴν ἀμφοτέρῳ στόμα[τι,
ὄφρα δίκην σκαπα]νῆος ὀρειτύπου ἐργάζηται
[ἀμπολέων γα]ίης ὀκρυόειν ἔδαφος,
[αὔλακι δ' οὐ βάλλε]σκεν ἔνι σπόρον οὔτε ν[έαινεν,
[βουσὶ γύας,] Ν̣<ε>ί̣λ̣ου δῶρα κυθηγενέος·

V. 10. Supplément de Wilamowitz.

[πᾶσιν ἄτερθε πόνοι]ο σαρωνίδας οὖδας ἔνε[γκε
καὶ βαλάνους μερόπω]ν δαῖτα παλαιοτάτην.

V. 1. Ῥῆστα, en deux syllabes, pour l'homérique ῥηΐστα, se lit dans Timon chez Sextus Empir., p. 545 Bekker.

V. 2. Ἠλλάξαντο. Les vers de l'*Iliade* (VI, 235-236) : Ὃς πρὸς Τυδείδην Διομήδεα τεύχε' ἄμειβεν, χρύσεα χαλκείων, ἑκατόμβοι' ἐννεαβοίων, ne sont pas à double entente. Je n'ai cependant pas voulu me servir du même verbe, parce que ἀμείβειν τί τινος s'emploie toujours dans le sens de « prendre une chose à la place d'une autre ». Il n'en est pas de même de ἀλλάττεσθαί τί τινος, ou ἀντί τινος, échanger une chose contre une autre. Cf. Thucydide, VIII, 82 : Τήν τε παραυτίκα ἐλπίδα ἕκαστος τῆς τε σωτηρίας καὶ τῆς τῶν τετρακοσίων τιμωρίας οὐδενὸς <ἂν> ἀντηλλάξαντο. Démosthène, *Cour.*, § 138 : Τῆς ἐπὶ ταῖς λοιδορίαις ἡδονῆς καὶ χάριτος τὸ τῆς πόλεως συμφέρον ἀνταλλαττόμενοι. Lycurgue, § 88 : Τὴν ἰδίαν ψυχὴν ἀντὶ τῆς κοινῆς σωτηρίας ἀντικαταλλάττεσθαι. Isocrate, *Phil.*, § 135 : Τοὺς ἐπιεικεστάτους [ὑπὲρ] ἄλλου μὲν οὐδενὸς ἂν τὸ ζῆν ἀντικαταλλαξαμένους. Il est vrai que le même Isocrate écrit dans *Archid.*, § 109 : Ἀντὶ θνητοῦ σώματος ἀθάνατον δόξαν ἀντικαταλλάξασθαι.

V. 3. Σιφλός. Le scholiaste d'Apollonios de Rhodes, I, 204, explique πόδα σιφλός par πόδα κεκακωμένος. Ici il faut entendre φρένα κεκακωμένος ou μωρός, interprétation donnée par un grammairien cité dans le *Thesaurus*. — Ἔπειγε. Les éditeurs s'abstiennent d'écrire ἐπείσθη, parce que le manuscrit n'offre que les traces de deux lettres après ΕΠΕΙ.

V. 7. J'écris ὀρειτύπου pour ορειτυπος. C'est la seule fois que j'ose m'écarter du manuscrit. — Ἐργάζηται. On sait que la correspondance des temps et des modes est plus libre en grec qu'en latin et en français.

V. 8. Ὀχρυόειν. Les éditeurs rapprochent Apoll. Rhod., II, 406 : ἄλσος τε σκιόειν Ἄρεος. IV, 1289 : Δαχρυόειν ἀγάπαζον. Hdn., II, 275.

V. 9. Le substantif νέανσις suppose le verbe νεαίνω = νεάω. On peut aussi penser à νέαζεν; mais rien n'indique que νεάζειν ait été employé dans le sens demandé par notre contexte.

V. 10. Κυθηγενέος. Cf. Hesychios : Κυθηγενέσι · κρυψογενέσι.

V. 11. Σαρωνίδας, des chênes. Le scholiaste de Callimaque, *Hymne* I, 22, a évidemment raison d'expliquer σαρωνίδας par δρῦς tout court. L'explication de l'*Etym. M.* αἱ διὰ παλαιότητα κεχηνυῖαι δρύες est inventée à l'appui de l'étymologie de ce mot.

Ajoutons une traduction. « Quand les mortels échangèrent une vie facile contre le dur labour, ils étaient aussi intelligents que Glaukos le Lycien, lorsqu'il s'empressa, l'insensé, d'accepter une armure de la valeur de neuf bœufs en échange de la sienne, qui en valait cent. Auparavant, on ne forgeait ni pic, ni massive cognée, ni hoyau à deux dents aiguisées, afin de peiner, comme le carrier qui creuse la montagne, à retourner le sol rocailleux de la terre; on ne jetait pas la graine dans le sillon, on ne labourait pas avec des bœufs les jachères, don du Nil aux sources mystérieuses, (le mystérieusement enfanté). Tous jouissaient sans travail des chênes que produisait la terre et des glands, nourriture la plus ancienne des humains. » Il faut renoncer à restituer les trois vers suivants : cependant les mots Αὐλίδα et ἔριν en laissent peut-être deviner le sens général.

Avant la culture du sol, les hommes vivaient en paix : rien n'excitait la convoitise du voisin, quand il n'y avait pas encore de propriété. Plus tard

seulement éclatèrent les guerres, dont le plus fameux exemple est l'expédition de Troie.

Les vers qu'on vient de lire portent tous les caractères de la période alexandrine. Le poète proclame le bonheur de l'humanité primitive, encore voisine de l'état de nature; à ses yeux la civilisation n'est qu'une corruption qui fit dégénérer les hommes et les rendit malheureux. On reconnaît la doctrine d'Antisthène et de Diogène. Toutefois, l'auteur de ces vers semble trop ennemi du travail et de l'effort pour qu'on puisse le regarder comme un interprète aussi fidèle que Kratès des principes de la secte des Cyniques.

UN PÉAN DELPHIQUE A DIONYSOS [1]

Voici le quatrième hymne que les fouilles de Delphes ont rendu à la lumière. On n'avait rien trouvé de pareil à Olympie, ce qui n'étonnera personne, puisque les jeux d'Olympie étaient exclusivement gymniques et hippiques. Mais à Delphes la musique et la poésie tenaient le premier rang dans les concours, et les poètes couronnés aimaient à déposer dans le sanctuaire leurs œuvres gravées sur le marbre : c'était le moyen, grâce au caractère sacré du lieu, de les faire passer à la postérité. Ce n'étaient pas toujours des chefs-d'œuvre; mais dès l'antiquité les littérateurs les avaient remarquées. Un vers péonique, cité dans le petit Manuel d'Héphestion,

1. *Bulletin de Corr. Hell.*, XIX (1895), p. 405 sqq., 548 (1897), p. 510-515.

est tiré du recueil appelé Δελφικά, où il se trouvait, comme d'autres pièces de la même provenance, sans nom d'auteur. Les scholiastes, qui nous donnent ce renseignement, l'avaient sans doute emprunté à un des ouvrages plus volumineux d'Héphestion dont il ne nous est parvenu qu'un maigre extrait[1]. Nous nous trouvons donc en présence de poèmes qui n'étaient pas tout à fait obscurs.

Le présent hymne n'est plus consacré à Apollon, comme les trois précédents, mais à un dieu qui n'était guère moins honoré à Delphes, qui y régnait même sans partage pendant les mois d'hiver : c'est un péan à Dionysos, Παιὰν εἰς τὸν Διόνυσον, comme dit la souscription. Il l'emporte sur les autres par son âge : il remonte en effet au dernier tiers du IVe siècle avant notre ère. Il l'emporte aussi par son intérêt historique; mais il n'est pas accompagné de notes musicales.

Commençons par déterminer, autant que cela est possible, la date du morceau et l'occasion à laquelle il fut composé.

Le péan se divise en deux parties, la première mythologique, l'autre d'actualité. C'est cette dernière partie et l'extrait du décret honorifique gravé au-dessous des vers qu'il faudra interroger d'abord. Les Delphiens accordèrent à l'auteur du péan, Philodamos de Scarphie, ville de la Locride Épicnémidienne, ainsi qu'à ses deux frères, la proxénie et les

1. Le vers en question est Θυμελικὰν ἴθι, μάκαρ φιλοφρόνως εἰς ἔριν. M. de Wilamowitz (*Commentariolum metricum*, I, p. 9, Gœttingen, 1895) a d'abord appelé l'attention sur la notice relative à ce vers qui se trouve dans le *Commentaire de Chœroboscos* récemment édité par M. Hœrschelmann (dans *Studemundi Anecdota*, p. 84). La même notice se lisait déjà dans les scholies S, p. 199 Westph. La voici : Ἐκ τῶν καλουμένων Δελφικῶν ἐστιν ἡ προκειμένη χρῆσις μὴ ἐχόντων τὸ ὄνομα τοῦ ποιητοῦ.

autres avantages usuels, sous l'archonte Étymondas. Or M. Bourguet vient de soumettre à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et de commenter judicieusement des documents épigraphiques dans lesquels ce nom revient à plusieurs reprises parmi les commissaires chargés de la construction du temple. On ne saurait douter aujourd'hui d'un fait ignoré de Pausanias : le temple de Delphes s'était écroulé vers l'an 400 avant notre ère, et l'on travailla à son rétablissement pendant tout le IVe siècle et plus longtemps encore. Plusieurs textes, anciennement connus, mais mal interprétés jusqu'ici, font allusion à ce fait, que les fouilles de M. Homolle ont mis en pleine lumière[1]. Les documents en question contiennent les comptes établis pendant vingt-six années consécutives par la commission des ναοποιοί, qui veillait à l'exécution des travaux, et dont les membres, pris dans les divers peuples amphictyoniques, étaient soumis au contrôle des Amphictyons. On peut suivre les dépenses faites depuis Olympiade CVI, 4 (353/52 av. J.-C.) jusqu'à Olympiade CXIII, 1 (328/27). Le point de départ est, on le voit, la troisième année de la Guerre Sacrée contre les Phocidiens, guerre qui dura dix ans. Il en résulte un fait curieux. Les chefs, qui s'étaient emparés du sanctuaire et qui avaient d'abord promis d'en respecter les trésors, ne tardèrent pas, on le sait, à piller le temple pour payer leurs troupes mercenaires. Cependant, par un reste de respect humain et pour ne pas se brouiller tout à fait avec les Amphictyons, ils s'abstinrent de mettre la main sur la caisse des naopes, et n'empêchèrent pas la continuation des

1. Voir maintenant l'exposé magistral de M. Homolle lui-même dans les *Comptes rendus* de l'Acad. des Inscr., 1895, p. 528 et suiv.

travaux de construction. Revenons à Étymondas. Il figure parmi les naopes en 336/35, et plus tard, quand la commission ne se compose plus que de deux membres, l'un et l'autre Delphiens, il est premier naope pendant cinq années consécutives, de 332/31 à 328/27. D'un autre côté, M. Bourguet établit, d'après les inscriptions, la liste des archontes delphiens pendant le laps de temps que nous venons d'indiquer, à une interruption près. Il en manque trois, ceux des trois dernières années de l'Olympiade CX (339/38-337/36). L'archontat du Delphien Étymondas se place donc dans une de ces trois années, ou après 328/27. La forme des caractères et les données historiques fournies par le texte de l'hymne s'accordent parfaitement avec cette date approximative.

Dans la seconde partie du péan, le poète proclame les ordres d'Apollon. Le dieu enjoint aux Amphictyons de presser certains travaux; il veut qu'ils soient terminés dès la prochaine fête quadriennale des Pythies. Quels sont ces travaux? Nous le saurions si le texte n'était pas mutilé en cet endroit; mais il s'agit sans doute d'une partie du sanctuaire construite ou décorée par les soins des naopes, et particulièrement consacrée à Bacchus. Car les théories de tous les peuples de la Grèce doivent adresser des prières à ce dieu, lui offrir des sacrifices, et l'honorer par des concours de chœurs cycliques. Ce sont là évidemment des nouveautés ajoutées au programme traditionnel des Pythies. Plus tard, à l'équinoxe d'automne, c'est-à-dire au commencement des trois mois d'hiver, durant lesquels Apollon s'en allait chez les Hyperboréens et laissait Dionysos dominer seul à Delphes, on inaugurera une statue de ce dernier dieu entourée de lions d'or. Le péan — qui répète ces ordres d'Apollon — doit être chanté (l'oracle

l'a également prescrit) aux Théoxénies, fête annuelle qui se célébrait au printemps. Or nous verrons que les termes employés par le poète indiquent que ces différentes dates (celles des Théoxénies, des Pythies, de l'équinoxe) se suivaient de près, sans être séparées par un intervalle de douze mois. Comme les Pythies se célébraient toujours au commencement d'une troisième année olympique, et que le décret honorifique était apparemment rendu immédiatement après l'exécution du péan, il s'ensuit que les Thoéxénies en question et l'archonte Étymondas se placent dans une deuxième année olympique. Nous avons le choix entre la CX^e^ Olympiade et la CXIII^e^ ou une des suivantes. D'abord, la première de ces dates peut sembler peu probable : car dans l'an 338 (Olymp. CX, 2/3) la Grèce était en feu. Cependant, on peut croire que Philippe, nommé général des Amphictyons, avait réduit les Locriens d'Amphissa avant les Théoxénies, et, comme il ouvrait alors des négociations pour la paix, l'oracle de la Pythie s'explique assez. La Pythie philippisait, comme disait Démosthène; il était donc dans la politique des prêtres de Delphes de donner un éclat extraordinaire à la prochaine fête panhellénique, que présiderait l'arbitre de la Grèce. D'un autre côté, rien n'empêche de descendre jusqu'au règne d'Alexandre. La question reste ouverte; et elle n'a pas grande importance; d'une façon comme d'une autre, nous arrivons à une date postérieure d'au moins huit ans à la fin de la deuxième guerre sacrée. Or, depuis cette époque, la caisse des naopes, alimentée par le tribut infligé aux malheureux Phocidiens, était devenue plus riche : les documents déjà plusieurs fois visés l'attestent. On peut donc croire que le travail, dont l'oracle presse l'achève-

ment, était considérable. Ainsi s'explique le rêve caressé par le poète. Il se plaît à prévoir, dans un avenir indéterminé, l'inauguration d'un temple tout resplendissant d'or, à l'abri désormais des injures du temps (ἀγήρων) et de la profanation des hommes (ἀμίαντον); et il proclame heureuse la génération à qui il sera donné d'accomplir cette œuvre. Évidemment le poète est l'organe des prêtres de Delphes désireux de provoquer les largesses des dévots.

La première partie de l'hymne résume l'histoire de Dionysos depuis sa naissance jusqu'à son admission parmi les grands dieux de l'Olympe. Quand le fils de Zeus et de l'heureuse Thyona naît à Thèbes, tous les dieux dansent en chœur et tous les hommes sont en joie. L'enthousiasme bachique s'empare du pays de Thèbes et de celui des Minyens. La terre sacrée de Delphes retentit d'hymnes et de danses : c'est là que le dieu se manifeste sous ses traits véritables et entraîne les vierges dans les gorges du Parnasse. Puis il se rend dans les retraites fleuries d'Éleusis, où les initiés, venus de tous les cantons de la Grèce, l'invoquent sous le nom d'Iacchos; il agite la coupe d'ivresse et, en donnant le vin aux mortels, il leur ouvre un port à l'abri des peines. Après avoir visité l'Eubée, il passe dans la Thessalie, arrive dans la Piérie et est reçu dans l'Olympe. Là les Muses, couronnées de lierre, l'entourent et le proclament Péan. La lyre d'Apollon prélude à leurs chants.

En prenant le nom de Péan, Dionysos devient un autre Apollon; les deux dieux se rapprochent, échangent leurs attributions, en attendant qu'ils se confondent l'un avec l'autre. L'originalité du récit vient moins de ce qu'il contient que de ce qu'il omet. La mort de Sémélé et le mythe baroque de la

double naissance de Bacchus, arraché au sein de sa mère foudroyée et cousu dans la cuisse de son père, sont passés sous silence, à moins qu'il n'y ait une fugitive allusion à ce mythe dans l'épithète de Dithyrambos, qu'une étymologie mauvaise, mais très répandue dans l'antiquité, y rattachait. Il n'est pas question de la haine d'Héra : on n'apprend rien non plus de la résistance que les hommes opposèrent à sa personne et à son culte, de ses luttes, ses souffrances, ses vengeances ; il est dit au contraire que tous les mortels se réjouirent de sa naissance. Éviter, élaguer ce que les traditions peuvent avoir de choquant pour des esprits éclairés, telle paraît être la tendance religieuse des premières strophes de notre péan. On peut aussi, ce semble, y découvrir une tendance politique, d'accord avec celle qu'indiquent les strophes suivantes. Dans la partie mythologique, Dionysos figure surtout comme dieu de Delphes et comme dieu d'Éleusis. Parmi tant de sanctuaires de ce dieu, pourquoi Éleusis seule est-elle associée à Delphes? Ni le patriotisme attique, ni le désir de plaire aux Athéniens ne pouvaient agir alors sur un Locrien de Scarphie. Mais Éleusis appartient, comme Delphes, à la Grèce tout entière; tous les peuples de l'Hellade s'y font initier. Le poète met ce point en relief, de même qu'il insistera plus loin à deux reprises sur l'union de toute la Grèce. L'idée panhellénique était prônée par les princes macédoniens et par leurs amis; Philippe et, après lui, Alexandre dirigeaient le conseil amphictyonique : il est naturel qu'un poète qui parle au nom de Delphes et des Amphictyons se fasse l'interprète de cette idée et de cette politique.

L'inscription couvrait une grande pierre, qui fut utilisée pour un nouveau dallage. Cette circonstance,

en la faisant disparaître pendant des siècles, la préserva de la destruction. Les fragments, au nombre de quinze, ont été rapprochés par M. Homolle avec une sûreté de méthode qui ne laisse pas place au moindre doute. Actuellement la plus grande hauteur de la pierre est de 0 m. 875, sa plus grande largeur de 0 m. 87. Le péan était gravé en deux colonnes, de cinquante lignes chacune; la souscription en prose courait sans interruption du bord gauche au bord droit du marbre. Dans le poème, on distingue facilement douze strophes similaires, séparées par un alinéa. Des six strophes de la première colonne, quatre remplissaient huit lignes, les deux autres enjambaient sur une neuvième ligne. Il en est de même des six couplets de la seconde colonne. Les couplets IV, VI, VII et VIII sont dans le plus triste état : les mutilations de la pierre n'en ont laissé subsister qu'un petit nombre de lettres éparses. Les autres couplets n'ont pas été non plus conservés intégralement; mais la plupart des lacunes y peuvent être comblées par conjecture, quelquefois avec certitude. Deux circonstances favorisent le travail de restitution. D'abord l'inscription est gravée στοιχηδόν, ce qui permet d'évaluer exactement le nombre des lettres qui manquent au commencement ou au milieu d'une ligne. Cependant l'iota est quelquefois rapproché d'un autre caractère et ne compte pas toujours pour une lettre à part. En second lieu, la similitude des strophes, dont le mètre identique n'admet qu'un très petit nombre de variations, limite également le champ des conjectures. Chaque strophe se termine par un refrain, ἐφύμνιον, et se trouve coupée au milieu par un autre refrain, μεσύμνιον. Ces vers intercalaires sont séparés des autres vers par deux points; cependant le signe de séparation est

plusieurs fois omis; une fois, il est placé hors de propos. Il y a lieu de penser que le lapicide a commis encore d'autres erreurs. Il ne faut pas lui reprocher de n'avoir pas toujours omis les voyelles finales qui doivent s'élider devant une voyelle initiale; il les écrit quelquefois, mais cette inégalité n'avait pas d'inconvénient pour un texte dépourvu de notes de chant. Quand un mot enjambe sur une autre ligne, la séparation des syllabes est faite d'après les règles.

I. [Δεῦρ', ἄνα Δ]ιθύραμβε Βάκχ'
ε[ὔιε, θυρσῆ]ρες, βραΐ-
τά, βρόμι(ε), ἠρινα[ῖς ἱκοῦ
ταῖσδ(ε)] ἱεραῖς ἐν ὥραις :
Εὐοῖ ὦ Ἰό[βακχ' ὦ Ἰεπαιά]ν·
[ὃ]ν Θήβαις πότ' ἐν εὐίαις
Ζη[νὶ γείνατο] καλλίπαις Θυώνα·
πάντες δ' [ἀθάνατοι χ]όρευ-
σαν, πάντες δὲ βροτοὶ χ[άρη-
σαν σαῖς,] Βάκχιε, γένναις.
Ἰεπαιάν, ἴθι σωτή[ρ,
εὔφρων τάνδε] πόλιν φύλασσ'
εὐαίωνι σὺν [ὄλβωι] [1].

1. On peut balancer entre Κλῦθ', ἄνα et Δεῦρ', ἄνα. Je me suis décidé pour ce dernier supplément. Bacchus est invité à se rendre parmi ses adorateurs à la fête des Théoxénies, où les dieux étaient hospitalièrement reçus (ἐξενίζοντο) par les hommes, comme aux *lectisternia* des Romains.

2. [θυρσῆ]ρες (armé du thyrse), mot nouveau, est formé comme λογχήρης. Cf. Euripide, *Iph. Aul.*, 1067 : Λογχήρεσι σὺν Μυρμιδόνων ἀσπισταῖς. On pourrait aussi conjecturer κισσῆρες, quoique Νυσαίων ὀρέων κισσήρεις ὄχθαι (Sophocle, *Ant.*, 1131) n'offre qu'un

1. J'ai inséré ici les petits fragments trouvés par M. Bourguet après la première publication du péan. Ils confirment mes suppléments.

parallèle plus éloigné. La division des syllabes exclut χοροιχ|αρές et les composés analogues. Quant à la longue initiale de la seconde partie du vers, la dipodie iambique, cf. Aristophane, *Chev.*, 552 : Χαλκοκρότων ἵππων κτύπος. Βραϊτά est énigmatique. Faut-il le rattacher à ϝραίω = ῥαίω, et l'expliquer « celui qui frappe et qui brise » ? Cette épithète serait naturellement amenée par θυρσῆρες. Cf. Euripide, *Bacch.* 762 : Θύρσοις ἐξανιεῖσαι χερῶν ἐτραυματίζον ... ἄνδρας. Un dérivé ῥαϊτής (βραϊτάς) à côté de ῥαιστήρ ne fait pas plus de difficulté que βιατάς à côté de βιαστής, ληῖτις à côté de ληστής. On ne peut guère penser au radical de ῥᾴδιος, βραίδιος, à cause de la longueur de l'α. Si le lapicide était en faute, on pourrait conjecturer βρυακτά, épithète de Pan dans les vers anonymes cités par Stobée, *Ecl. phys.*, I, 2, 31. M. Bréal propose βριατά, dérivé de βριάω.

3-4. Ἠριναῖς ... ἱεραῖς ἐν ὥραις : à la fête printanière des Théoxénies.

7. Θυώνα. Ce nom est déjà dans l'Hymne hom. XXXIV (I), 21 : Σὺν μητρὶ Σεμέλῃ, ἥνπερ καλέουσι Θυώνην.

14. Εὐαίωνι σὺν ὄλϐῳ. On se souvient du refrain Ὦ Παιάν, ὦ Παιάν, εὐαίων εὐαίων εἴης, dans *Ion*, 125 et 141.

II. Ἦν, τότε βακχίαζε μὲν.
χθὼ[ν μεγαλώνυμός] τε Κά-
δμου Μινυᾶν τε κόλπ[ος Αὔ-
γε]ιά τε καλλίκαρπος :
Εὐοῖ ὦ Ἰόϐ[αχχ' ὦ Ἰε]παιάν ·
πᾶσα δ' ὑμνοϐρύης χόρευ-
ε[ν Δελφῶ]ν ἱερὰ μάκαιρα χώρα ·
αὐτὸς δ' ἀστερόεν [δ]έμας
φαίνων Δελφίσι συγ κόραις
[Παρν]ασσοῦ πτύχας ἔστας.
Ἰεπαιάν κ. τ. ἑ.

V. 21. La belle conjecture ἀστερόεν, proposée par Wilamowitz, est confirmée par un nouveau fragment.

14. Ἦν, *en*. Cette interjection, plus rare dans la haute poésie, n'y est cependant pas étrangère. Ajouter cet exemple et *BCH*, p. 361, aux passages réunis par Wilamowitz à propos d'Euripide, *Héraclès*, 867.

15. Μεγαλώνυμος. Cette épithète convient à Thèbes, et, si le Péan a été composé après la destruction de cette ville, c'est presque la seule qui lui convienne.

16. Μινυᾶν... κόλπος. C'est le golfe Maliaque, sur lequel était assise la ville de Scarphie, dont le poète était citoyen. La petite ville locrienne d'Αὐγειαί ou d'Αὔγεια (forme du nom attestée par Étienne de Byzance) figure déjà dans *Iliade*, II, 532 : Σκάρφην τε καὶ Αὐγειὰς ἐρατεινάς. Strabon (IX, p. 926) raconte que, de son temps, la ville n'existait plus et que son territoire était occupé par les Scarphiens. Je suppose que notre poète y était né ou domicilié.

19-20. Ὑμνοβρύης, composé nouveau. Cf. κισσόβρυον dans *Hymnes orph.*, XXX, 4. — Χόρευεν . . . χώρα. Cf. Euripide, *Bacch.*, 114 : Αὐτίκα γᾶ πᾶσα χορεύσει.

23. Παρνασσοῦ πτύχας ἔστας. Construction hardie, mais non sans exemple. On lit dans Euripide, *Suppl.*, 987 : Τί ποθ' αἰθερίαν ἕστηκε πέτραν; Le verbe marque la fin du mouvement.

III. [Οἰνοθα]λὲς δὲ χειρὶ πάλ-
λων δ[έπ]ας ἐνθέοις [σὺν οἴσ]-
τροις ἔμολες μυχοὺς [Ἐλε]υ-
σῖνος ἀν' [ἀνθεμώ]δεις·
Εὐοῖ ὦ Ἰοβάκχ' ὦ Ἰ[επαι]άν·
[ἔθνος ἔνθ'] ἅπαν Ἑλλάδος
γᾶς ἀ[μφ(ὶ) ἐ]ννaέταις [φίλιον] ἐπ[όπ]τας
ὀργίων ὁσ[ίων Ἰά]κ-
χον [κλείει σ]ε· βροτοῖς πόνων
ὤιξ[ας δ' ὅρ]μον [ἄλυπον :]

V. 32. ενθ]. On voit encore la barre oblique du Ν. — 33. Copie ΓΑΣ — 36. μον. La première lettre est un Μ plutôt qu'un Ν

'Ιεπαιάν κ. τ. ἑ.

IV. [Παννυχίσιν δὲ καὶ χοροῖς

27-28. Δ . . ΑΣ. On s'attendrait à voir Iacchos agiter le flambeau qu'il porte ordinairement chez les poètes et dans les monuments figurés; mais il est impossible de lire σέλας : la première lettre est très certainement un Δ. Reste à choisir entre δέρας et δέπας. La peau serait la nébride (στικτῶν ἐνδυτὰ νεβρίδων), qu'un fragment orphique (152, Abel) présente comme le symbole du ciel étoilé (ἄστρων δαιδαλέων μίμημ' ἱεροῦ τε πόλοιο). On pourrait donc suppléer plus haut [ἀστροφ]αές, épithète donnée à Dionysos lui-même dans un vers d'Eumolpos, cité par Diodore, I, 11. Je me décide cependant pour la coupe de vin, que recommande la fin de cette strophe, et je hasarde le composé [οἰνοθα]λές.

29-30. Μυχοὺς . . . [ἀνθεμώ]δεις. Le supplément est sûr. Dans les *Grenouilles* (v. 449) le chœur des initiés chante : Χωρῶμεν ἐς πολυρρόδους λειμῶνας ἀνθεμώδεις. Ces prairies souterraines sont l'image des prairies au fond du sanctuaire d'Éleusis, où les mystes arrivaient après avoir erré dans les ténèbres (cf. Plutarque dans Stobée, *Flor.*, CXX, 28).

32. Ἅπᾰν. La finale est brève, comme chez Homère et ailleurs.

35. Φίλιον. Les autres Grecs se faisaient présenter par un myste athénien aux Kérykes ou aux Eumolpides, familles sacerdotales dont les membres avaient seuls le droit d'initier aux mystères d'Éleusis. Introduits ainsi dans la famille éleusinienne, ces étrangers avaient des relations affectueuses avec les autres initiés. Aimera-t-on mieux φίλοις ou ξένοις? Je ne le pense pas.

36. [Ὅρ]μον. Si la première lettre conservée était

un N, il faudrait écrire οἶνον. Je pensais un instant à suppléer ἐν ῞Αιδου; mais la félicité des initiés dans les Enfers serait trop faiblement exprimée par πόνων ὅρμον.

40. Παννυχίσιν remplit exactement la lacune. Cf. Aristophane, *Gren.*, 372 : Ὑμεῖς δ' ἀνεγείρετε μολπὴν καὶ παννυχίδας τὰς ἡμετέρας. Plutarque. *De curios.*, p. 517 A : Βακχεῖα καὶ χοροὺς καὶ παννυχίδας. — Avant d'aborder dans la Thessalie, le dieu visitait sans doute l'île d'Eubée, où son culte était très répandu.

V. [῎Ε]ν[θεν ἐ]π' ὀλϐίας χθονὸς
Θεσ[σαλίας] ἔκελσας, ἄ-
στη τέμενός τ(ε) Ὀλύμπι[ον
Πιερ]ίαν τε κλει[τ]άν :
Εὐοῖ ὦ Ἰόϐακχ' [ὦ Ἰεπαι]άν.
Μοῦσαι [δ'] αὐτίκα παρθένοι
κ[ισσῶι] στε[ψ]άμεναι κύκλωι σε πᾶσαι
μ[έλψαν] ἀθάνα[τον] ἐς ἀεὶ
Παιᾶν' εὐκλέα τ' ὀ[πὶ κλέο]υ-
σαι· [κα]τᾶρξε δ' Ἀπόλλων.
Ἰεπαιάν κ. τ. ἑ.

59. Κισσῷ στεψάμεναι. Les Muses se couronnent de lierre pour faire honneur à Bacchus, qui est, lui aussi, un dieu de la musique.

61. J'avais aussi pensé à ὀγκαλεῦσαι, pour ἀνακαλοῦσαι; mais je n'ai pas osé introduire dans cet hymne un éolisme aussi prononcé.

Les nouveaux honneurs de Bacchus étaient-ils confirmés dans la strophe suivante? A la ligne 43 (de l'inscription) on croit entrevoir les mots τάς τ[ε] τιμ[άς]; mais comme le commencement de cette ligne est très obscur, on ne saurait rien affirmer. Ce qu'il y a de plus sûr, c'est Πυθοχρη[στ. .], l. 44. Il est encore question de l'oracle dans la strophe VII, l. 55

V. 56. Supplément de Diels. — ΚΛΕΙΓΑΝ, pierre.

(de l'inscription) προφη[τ. . .]. Les torches (ΔΑΙΔ. . , l. 46) .se rapportent peut-être à la fête nocturne célébrée tous les deux ans sur le Parnasse. Dans l. 54, le mot νομοθετ. . . vise-t-il des lois amphictyoniques établies ou à établir?

IX. Ἐκτελέσαι δὲ πρ[ᾶ]ξιν Ἀμ-
φικτύονας θ[εὸς] κελεύ-
ει τάχος, ὥ[ς ἐπ]άβολος
μὴν ἱκέτα[ς] κατάσχηι :
Εὐοῖ ὦ [Ἰόβα]κχ' ὦ Ἰεπαιάν·
δε[ῖξαι] δ' ἐγ ξενίοις ἐτεί-
οις θ[ε]ῶν ἱερῶι γένει συναίμωι
τόνδ' ὕμνον, θυ[σ]ίαν τε φαί-
νει[ν] σὺν Ἑλλάδος ὀλβίας <:>
πα[νδ]ήμοις ἱκετε[ί]αις.
Ἰεπαιάν κ. τ. ἑ.

105. Ἐκτελέσαι δὲ πρᾶξιν. Quelle est cette πρᾶξις? La strophe précédente nous le dirait, si elle était conservée. Cependant la suite indique qu'il s'agit de la construction d'une partie du sanctuaire, sans doute particulièrement consacrée à Bacchus, qui doit être inaugurée à la grande fête des Pythies. Le mot πρᾶξιν peut sembler impropre : on s'attendrait plutôt à ἔργον. Mais l'oracle ne s'adresse pas aux ouvriers, mais aux Amphictyons, lesquels doivent agir sur la commission des ναοποιοί, qui à leur tour donneront des ordres à l'architecte. Le travail en question était depuis longtemps en voie d'exécution; il n'y avait plus qu'à le parachever, ἐκτελέσαι, à le terminer promptement avant la fête.

107-108. Les ἱκέται sont les théores, venus de tous les pays grecs, qui doivent se réunir aux Pythies pour prier le dieu et lui offrir des sacrifices : cela résulte de la comparaison de ce passage avec les vers 112-

V. 108. Ma conjecture ἱκέ[τας] est confirmée.

114 et 133. Le mois convenable, μὴν ἐπάϐολος, est donc le Βουκάτιος, le second mois du calendrier delphique, dans lequel se célébraient les Pythies. Il faut évidemment entendre le mois de Boucatios prochain; s'il avait voulu indiquer une date plus éloignée, le poète aurait dit ἔτος ἐπάϐολον ou καιρὸς ἐπάϐολος. Les Théoxénies auxquelles ce péan fut chanté avaient donc lieu, nous l'avons fait observer plus haut, au printemps d'une deuxième année olympique.

110. Δεῖξαι, exhiber. Cf. Alcman, fr. 37 : Τοῦθ' ἁδεᾶν Μωσᾶν ἔδειξεν δῶρον μάκαιρα παρθένων ἁ ξανθὰ Μεγαλοστράτα. Ou bien la tournure δεῖξαι γένει ὕμνον équivaut-elle à δείκνυσθαι γένος ὕμνῳ, saluer le dieu par un hymne?

111. Ἱερῷ γένει συναίμῳ équivaut à διογενεῖ ἀδελφῷ. Hésiode dit ἀθανάτων ἱερὸν γένος. Ici γένος prend le sens de « rejeton ».

112. Θυσίαν φαίνειν, annoncer un sacrifice, y convier d'avance. La locution semble être plus particulièrement dorienne. Xénophon dit souvent des magistrats de Sparte ἔφηναν φρουράν pour προύγραψαν στρατιάν.

X. Ὦ μάκαρ ὀλϐία τε κεί-
νων γε[νεὰ] βροτῶν, ἀγή-
ρων ἀμίαντον ἃ κτίσηι
ναό[να]ναχ[τι] Φοίϐωι :
εὐοῖ ὦ Ἰόϐαχχ' ὦ Ἰεπ[αιάν :
ν]ε[ο]χρύσεον χρυσέοις τύποις
πα . . . ΝΘΗΓ κύκλου.
. . . . . . ΚΩ δογ κομαν
δ' ἀργαίνοντ' ἐλέφαντι, κ[υδρὸν]
δ' αὐτόχθονι κόσμωι.
Ἰεπαιάν, ἴθι κ. τ. ἑ.

118. Ὦ μάκαρ. La réédification du temple se poursuivait lentement : aussi le poète place-t-il cette

V. 121. NAK ou MAE, pierre. — 124. Θ très douteux. H pourrait être N ou K. — 125. Peut-être PΩ.

pieuse vision d'un sanctuaire complètement achevé et décoré avec luxe dans un avenir vaguement entrevu. Cette strophe confirme ce que nous avons dit de la πρᾶξις du vers 105 : elle forme une digression qui ne s'expliquerait pas, si elle n'était amenée par l'ordre de terminer un travail de construction partiel, mais assez important.

120. 'Αμίαντον : allusion au pillage et à la profanation du temple par les Phocidiens. En était-il parlé plus directement dans la grande lacune? — Ἃ κτίσηι : subjonctif après un relatif non accompagné de la particule ἄν. Cf. Krueger. *Gr. gr.*, 54, 15, 3, 4.

123. Νεοχρύσεον (les deux dernières voyelles réunies par synérèse) est formé comme νεότευκτον, νεοσίγαλον. Le poète se transporte au moment de l'inauguration. — Τύποις, des statues et autres sculptures.

124. Peut-être πα[μφαῆ]. Mais ici tout est incertain et obscur.

125-127. Comme la blancheur de l'ivoire ne convient guère aux cheveux, il faut probablement l'entendre de la parure des cheveux et accentuer κομᾶν. Αὐτόχθονι κόσμωι ne peut désigner que l'épingle à forme de cigale, dont parlent Thucydide et Aristophane. On ne l'a pas encore constatée, que je sache, dans le κρώβυλος des statues. Je suppose qu'au VIe siècle les Alcméonides, en édifiant le temple, avaient coiffé l'image d'Apollon à la vieille mode attique et que notre poète demande une reproduction exacte de l'ancienne idole.

131 XI. Πυθιάσιν δὲ πενθετή-
ροισ[ι τ]ροπαῖ[ς] ἔταξε Βάκ-
χου θυσίαν χορῶν τε πο[λ-

V. 132. Le lapicide a omis l'I ou l'a rapproché du T.

λῶν] κυκλίαν ἅμιλλαν :
εὐοῖ ὦ Ἰόβακχ' [ὦ Ἰεπαι]άν :
τεύχειν· ἁλιοφεγγ[έ]σ[ι]ν
δ' ἀρχο[ύσαις] ἴσον ἁβρὸν ἄγαλμα Βάκχο[υ]
ἐν ΕΓ.Ρ. . . χρυσέωλ λεόν-
των στῆσα[ι] ζαθέωι τε τ[εῦ]-
ξαι θεῶι πρέπον ἄντρον.
Ἰεπαιά[ν] κ. τ. ἑ.

131-132. Πενθετήροισ[ι τ]ροπαῖ[ς]. Pour l'orthographe, voyez la forme ἕτος, par un esprit rude, dans Kuehner-Blass, *Ausf. gr. Gr.*, I, p. 81, 5, 109. 5. Le poète désigne évidemment la fête quadriennale des Pythies, mais il ne s'exprime pas avec une exactitude rigoureuse. Cette fête ne se célébrait pas au solstice d'été, mais plusieurs semaines après.

133. Θυσίαν. C'est le sacrifice annoncé au vers 111. — Χορῶν τε πολλῶν. Supposez un concours entre trois chœurs circulaires, c'est-à-dire dithyrambiques, d'enfants, un autre entre autant de chœurs d'hommes, l'adjectif πολλῶν se trouvera justifié.

137-138. Ἁλιοφεγγέσιν ἀρχούσαις ἴσον (quand les jours règnent aussi longtemps que les nuits) est une périphrase pour ἰσημερίᾳ. Ellipse semblable dans *équinoxe*. — Ἁβρόν. La première syllabe reste brève.

140. Θεῷ πρέπον ἄντρον. Cf. Plutarque, *De sera num. vind.*, p. 565 F : Τοῖς Βακχικοῖς ἄντροις ὁμοίως ὕλῃ καὶ χλωρότητι καὶ χλόαις ἀνθέων ἁπάσαις διαπεποικιλμένον. Socrate de Rhodes, chez Athénée, IV, 148 B : Σχεδίαν (estrade) χλωρᾷ πεπυκασμένην ὕλῃ, ὥσπερ ἐπὶ τῶν Βακχικῶν ἄντρων γίνεται. Philostrate, *Imagines*, I, 14, 3.

144 XII. Ἀλλὰ δέχεσθε βακχ[ιά]
σταν Δι[ό]νυσ[ον, ἐν δ' ἀγυι]-
αῖς ἅμα σὺγ [χόρ]οισι κ[ι-

V. 139. On aimerait à écrire ἐν ζεύγει; mais cela est impossible. Ἐ[σ]π[εί]ρ[αις] (E et I rapprochés) serait étrange.

κληίσκετε] κισσ[οχ]αίταις :
Ε[ὐο]ῖ ὦ 'Ιόβακχ' ὦ 'Ιεπαιάν
149 Πᾶσαν [Ἑλ]λάδ' ἀν' ὀ[λβί]αμ
πολ[λο]ὺ[ς

144. Au début du péan, le dieu avait été convié à la fête; en terminant, le poète engage les fidèles à recevoir le dieu comme il aime à être reçu, au milieu de chœurs bruyants, couronnés de lierre.

145-147. 'Αγυιαί est un mot poétique, fréquent dans les oracles pythiques. Cf. Démosthène, *Mid.*, 51 : Μεμνῆσθαι Βάκχοιο καὶ εὐρυχόρους κατ'ἀγυιὰς | ἱστάναι ὡραίων Βρομίῳ χάριν ἄμμιγα πάντας. Aristophane, *Chev.*, 1320; *Ois.*, 1233. — Copies I K Γ. Le Γ est impossible.

149. Le poète ne semble pas avoir craint de répéter ici encore l'épithète ὀλβία, qui revient à satiété dans ses vers. Je n'ose restituer la suite. Le mot ὑγιείας, qui précède immédiatement le refrain, en indique le sens général.

LE PÉAN D'ARISTONOOS[1]

Je dois à l'obligeance du directeur de l'École d'Athènes la primeur d'une inscription trouvée sur une stèle dans le Trésor des Athéniens à Delphes; elle a été copiée par M. Couve, membre de l'École, et revisée par M. Homolle. Le texte épigraphique, qui, à en juger par la forme des caractères, remonte à l'un des trois derniers siècles avant l'ère chré-

1. Tiré de BCH. XVII (1893), p. 561 sqq.

tienne, contient un péan à Apollon Pythique, précédé d'un décret honorifique en faveur du poète, Aristonoos, fils de Nikostratos, Corinthien. L'auteur du présent péan était peut-être petit-fils de son homonyme, le citharède contemporain de Lysandre[1], mais il ne doit pas être confondu avec lui. Notre poète n'était pas musicien. Le décret honorifique dit qu'il composa des hymnes (ἐπεὶ τοὺς ὕμνους τοῖς θεοῖς ἐποίησεν); s'il les avait chantés lui-même, ce fait ne serait pas omis. D'ailleurs M. Homolle m'assure que les caractères ne permettent pas de faire remonter l'inscription au IVe siècle.

Le péan se compose de douze couplets similaires, terminés alternativement par les formules ἰήιε Παιάν et ὦ 'Ιεπαιάν. Sans marquer les *cola*, le lapicide a distingué par un alinéa tous les couplets, sauf le septième. Cependant on peut induire de la variation régulière du refrain que l'ensemble doit se diviser en six fois deux couplets. L'analyse du morceau confirme cette manière de voir. En effet, le sens, suspendu à la fin de tous les couplets impairs, ne se complète que par les couplets pairs. Les six couples de strophes développent ou indiquent chacune un point particulier. En voici le résumé.

I. Le fils de Zeus et de Léto occupe le sanctuaire de Delphes par la volonté des immortels (μακάρων βουλαῖς). II. Depuis que le dieu de la lyre habite la grotte sacrée, il sort de ces lieux souterrains, toujours entourés d'épouvante (φρικώεντος ἐξ ἀδύτου), des arrêts, des oracles, purs et saints (θέμιν εὐσεβῆ). Le poète fait une allusion discrète au temps où les divinités chthoniennes, avant l'établissement du culte d'Apollon, répondaient aux pèlerins descendus dans

1. Voir Plutarque, *Lysandre*, ch. XVIII.

l'antre par des songes obscurs, des visions effrayantes. Apollon mit fin à ces terreurs infernales en perçant de ses flèches le serpent Python, enfant de la Terre. Ce combat reste sous-entendu; mais il faut s'en souvenir pour comprendre la suite. III. Purifié dans Tempé (de la souillure causée par le meurtre du dragon), ramené par Pallas, le jeune dieu, après un accord à l'amiable avec Géa et Thémis (qui avaient jusque-là présidé à l'oracle), prend définitivement possession du temple. IV. Apollon, reconnaissant du service que lui rendit Pallas, assigne à cette déesse la place d'honneur aux abords du temple, et perpétue à tout jamais le souvenir de ces faits. V. D'autres dieux, Poseidon, les Nymphes, Dionysos, Artémis, viennent se grouper autour d'Apollon et lui faire hommage des lieux et des honneurs qui leur appartiennent. VI. Puisse le dieu accueillir favorablement nos chants et nous accorder sa protection !

L'auteur de cette composition élégante est de ceux auxquels on peut appliquer le mot :

Quamvis ingenio non valet, arte valet.

Ceci soit dit sans manquer de respect à Callimaque; si nous rangeons les deux poètes dans la même classe, nous n'entendons nullement les mettre sur le même rang.

Outre l'hymne homérique, deux morceaux classiques peuvent être rapprochés du présent hymne. Au début des *Euménides* d'Eschyle, la Pythie invoque les dieux qui habitent le Parnasse. Ce sont les mêmes que l'on voit ici, sauf Artémis, qui ne figure pas dans les vers d'Eschyle. Le poète athénien marque aussi la place d'honneur attribuée à

Pallas[1], et il insiste sur la transmission paisible de l'oracle. L'autre morceau est un *stasimon* d'*Iphigénie à Tauris* (v. 1234 et suiv.). Euripide raconte le combat contre le dragon monstrueux et fait une vive peinture des frayeurs nocturnes de l'ancien oracle par incubation. S'il supplée ainsi aux réticences de notre poète, il s'écarte de lui en racontant la colère de Géa et la lutte engagée par elle contre le nouvel arrivant.

Signalons plusieurs mots qui ne se retrouvent pas ailleurs, ce semble. En voici la liste : ἱερόκτιτος, θεσπιόμαντις, χλωρότομος, εὐλίβανος, εὔπονος, ἐξαβρύνω. Quoique la faculté de former des composés grecs soit illimitée et qu'il faille s'attendre à en rencontrer continuellement qui ne figurent pas dans nos dictionnaires, six composés nouveaux dans un morceau assez court sont un fait à remarquer.

Stèle, au Trésor des Athéniens.

I

Πυθίαν ἱερόκτιτον
ναίων Δελφίδ' ἀμφὶ πέτραν
ἀεὶ θεσπιόμαντιν ἕ-
4 δραν, ἰήϊε Παιάν,
Ἄπολλον, Κοίου τε κόρας
Λατοῦς σεμνὸν ἄγαλμα καὶ
Ζηνὸς ὑψίστου, μακάρων
8 βουλαῖς, ὦ Ἰεπαιάν.

II

9 Ἔνθ' ἀπὸ τριπόδων θεο-
κτήτων, χλωρότομον δάφναν
σείων, μαντοσύναν ἐποι-
χνεῖς, ἰήϊε Παιάν,
13 φρικώεντος ἐξ ἀδύτου
μελλόντων θέμιν εὐσεβῆ
χρησμοῖς εὐφθόγγου τε λύρας
16 αὐδαῖς, ὦ Ἰεπαιάν.

III

17 Ἁγνισθεὶς ἐνὶ Τέμπεσιν
βουλαῖς Ζηνὸς ὑπειρόχου,
ἐπεὶ Παλλὰς ἔπεμψε Πυ-
20 θῶδ(ε), ⟨ἰή⟩ϊε Παιάν,
πείσας Γαῖαν ἀνθοτρόφον
Θέμιν τ(ε) εὐπλόκαμον θεὰν
⟨αἰ⟩ὲν εὐλιβάνους ἕδρας
24 ἔχεις ὦ Ἰεπαιάν.

1. Παλλὰς προναία δ' ἐν λόγοις πρεσβεύεται.
V. 23 AI omis après AN. Traces d'un A au-dessus du N.

IV

"Οθεν Τριτογενῆ προναί-
αν ἐμ μαντείαις ἁ[γ]ίοις
σέβων ἀθανάτοις ἀμοι-
[β]αῖς, ἰήιε Παιάν,
χάριν παλαιᾶν χαρίτων
τ[ῶν] τότ(ε) ἀϊδίοις ἔχων[2]
μνήμα<ι>ς ὑψίστας ἐφέπεις
τιμα(ῖ)ς, ὦ Ἰεπαιάν.

V

Δωροῦνται δέ σ(ε) ἀθάνατοι,
Ποσειδῶν ἁγνοῖς δαπέδοις,
Νύμφαι Κωρυκίοισιν ἄν-
τροις, ἰήιε Παιάν.
τριετέσιν φαναῖς Βρόμιος,
σεμνὰ δ(ὲ) Ἄρτεμις εὔπόνος
κυνῶν ἐμ φυλακαῖς ἔχει(ς)
τόπους ὦ Ἰεπαιάν.

VI

Ἀλλ' ὦ Παρνασσοῦ γυάλων
εὐδρόσοισι Κασταλίας
να[σ]μοῖς σὸν δέμας ἐξαβρύ-
νων, ἰήιε Παιάν,
χαρεὶς ὕμνοις ἡμετέροις,
ὄλβον ἐξ ὁσίων διδοὺς
ἀεὶ καὶ σώιζων ἐφέποις
ἡμᾶς, ὦ Ἰεπαιάν.

V. 7. Μακάρων βουλαῖς. Ces mots se rattachent à ναίων Πυθίαν. . . θεσπιόμαντιν ἕδραν.

9. Θεοκτήτων. Protestons d'avance contre la conjecture θεοκτίτων, qui se présentera sans doute à l'esprit de plus d'un lecteur. Le poète indique que l'oracle, jadis présidé par d'autres divinités, fut acquis, conquis, par Apollon. Crusius : « qui appartient au dieu », θείων.

[10-11. Crusius rapproche Aristophane, *Plout.*, 212-3 : Ἔχω τιν' ἀγαθὴν ἐλπίδ' ἐξ ὧν εἶπέ μοι | ὁ Φοῖβος αὐτὸς Πυθικὴν σείων δάφνην. Fraîchement coupé, le rameau garde encore toute sa vertu prophétique.]

13-14. Θέμιν forme apposition à μαντοσύναν. On sait que θέμις est le terme consacré pour les réponses de l'oracle. Nous avons expliqué plus haut l'espèce d'antithèse que font les adjectifs φρικώεντος et εὐσεβῆ.

15-16. Λύρας αὐδαῖς. Apollon rend des oracles et joue de la cithare, deux fonctions qui ne sont jamais séparées dans la religion de Delphes.

V. 30-32. τοῖς τοτ, pierre. — Le lapicide avait d'abord écrit αιδιους. Cette hésitation nous autorise à insérer dans τιμας l'ι que nous enlevons à μνημαις.

17. Ἁγνισθεὶς ἐνὶ Τέμπεσιν. Voir Preller, *Gr. Mythol.*, 3e éd., I, p. 229.

18. Βουλαῖς Ζηνὸς ὑπειρόχου. Ces mots pourraient aussi être rattachés au membre de phrase suivant.

19. Παλλὰς ἔπεμψε Πυθῶδε. Cette intervention de Pallas est un trait de la légende attico-delphique d'Apollon, qui n'était pas encore connu, que je sache. D'après la tradition attico-délienne, Pallas avait donc bien mérité du dieu en conduisant sa mère dans l'île où elle devait l'enfanter.

21. Πείσας. Eschyle dit plus explicitement θελούσης, οὐδὲ πρὸς βίαν τινός (*Eum.*, 5).

30-31. Τῶν τότε. . . ἀϊδίοις μνήμαις. Le dieu marque sa reconnaissance par les souvenirs éternels de ce qui s'était passé alors. Le combat d'Apollon contre le dragon, sa fuite, sa purification à Tempé, son retour à Delphes étaient représentés tous les huit ans à la fête du Στεπτήριον. Un jeune homme y jouait le rôle du dieu. Nous pensons qu'en parlant des souvenirs éternels de la reconnaissance du dieu, le poète fait allusion à la dernière partie de ce drame en plusieurs journées, les Δαφνηφόρια, et que notre péan fut chanté à une de ces fêtes pour saluer la procession qui ramenait le dieu purifié. S'il en est ainsi, on comprend mieux que la mort du dragon soit passée sous silence.

33. Δωροῦνται. Comme les autres dieux de la région se sont volontairement soumis au souverain de Delphes, on peut dire que leurs biens lui appartiennent en quelque sorte. Cependant, si ἁγνὸν δάπεδον se rapportait à la plaine sacrée de Kirrha, δωρεῖσθαι aurait un sens plus précis dans le premier membre de phrase.

37. Τριετέσιν φαναῖς. Il s'agit de la fameuse fête de Dionysos appelée τριετηρίς, parce qu'elle revenait

dans chaque troisième année, c'est-à-dire tous les deux ans.

41. Παρνασσοῦ γυάλων, génitif local, gouverné par νασμοῖς. Les anfractuosités du Parnasse sont appelées γύαλα dans la *Théogonie* d'Hésiode, v. 499 (γυάλοις ὑπὸ Παρνησοῖο), dans l'hymne homérique à Apollon Pythien, v. 215, et par Pindare, *Pyth.*, VIII, 62.

42-43. Εὐδρόσοισι Κασταλίας νασμοῖς. Horace dit d'Apollon (*Odes*, III, 4, 61) :

> *Qui rore puro Castaliæ lavit*
> *Crines solutos.*

Malgré les honneurs dont les Delphiens l'avaient comblé, Aristonoos de Corinthe n'était, sans doute, pas plus connu du temps d'Horace que du nôtre. On peut croire que les deux poètes s'inspiraient d'un modèle commun.

46. Ὄλβον ἐξ ὁσίων. Cf. Solon, dans la grande élégie conservée :

> χρήματα δ' ἱμείρω μὲν ἔχειν, ἀδίκως δὲ πεπᾶσθαι
> οὐκ ἐθέλω.

En lisant ce péan avec quelque attention, on ne peut manquer de remarquer le grand rôle que Pallas y joue. Apollon est en quelque sorte le suzerain des autres dieux établis à Delphes, mais il est l'obligé de la déesse d'Athènes, c'est grâce à elle qu'il occupe son sanctuaire ; aussi ne cesse-t-il de l'honorer et de marquer, par d'éternels témoignages de sa reconnaissance, qu'il n'oublie point ce qu'il lui doit. On ne s'étonne pas que les Athéniens aient conservé ce péan dans leur Trésor.

PREMIER HYMNE DELPHIQUE ACCOMPAGNE DE NOTES MUSICALES[1]

Les fouilles de Delphes, poursuivies avec tant de succès par notre École d'Athènes, ont mis au jour, outre le Péan d'Aristonoos, d'autres textes poétiques que M. Homolle a bien voulu nous communiquer. Après avoir travaillé sur des copies faites par deux membres de l'École, MM. Couve et Bourguet, nous avons reçu quelques rectifications de M. Homolle, en partie prévues, et enfin des photographies qui reproduisent assez exactement l'état des pierres. Très intéressants par eux-mêmes, les vers dont nous allons rendre compte prennent une importance exceptionnelle par la notation musicale qui les accompagne; ils constituent le spécimen le plus authentique et le plus étendu que nous possédions de la musique des anciens Grecs. On distingue à première vue deux systèmes de notation, d'après lesquels les fragments se répartissent en deux séries. Une autre division est donnée par le mètre, tantôt péonique, tantôt glyconien. Le sujet est partout le même : nous nous trouvons en présence de restes d'hymnes composés pour les fêtes de Delphes; le dieu invoqué et célébré est, presque exclusivement, Apollon.

Nous avons quatre grands morceaux et un certain nombre de menus fragments. La plupart (de nouvelles découvertes nous l'ont appris) appartiennent à d'autres hymnes que les deux premiers. L'un attire

1. BCH, XVII (1893), p. 569 sqq., XVIII (1894), p. 359 sqq.

tout d'abord l'attention par son étendue et sa bonne conservation. Résumons-en le sujet. Les Muses sont invitées à quitter l'Hélicon pour chanter leur frère, le dieu à la chevelure d'or, qui habite le Parnasse et se rend avec les femmes de Delphes à la fontaine Castalie. Cela fait penser que l'hymne était écrit pour une procession qui se dirigeait de ce côté. Il était certainement chanté (les vers suivants en font foi) avec accompagnement de flûte et de cithare. Athènes a envoyé un essaim de pèlerins, qui s'associent à la fête en brûlant les cuisses de jeunes taureaux et en faisant monter vers l'Olympe l'encens de l'Arabie. Le morceau a été trouvé dans le *Trésor* des Athéniens, et son origine attique, qui se devine dès à présent, sera pleinement confirmée par la suite.

Jetons maintenant les yeux sur un autre fragment. Malgré la mutilation du texte, la suite des idées est assez claire. Après l'éloge du fils de Zeus qui révèle sa divine parole à tous les mortels, le poète raconte comment le jeune dieu conquit le trépied prophétique en perçant de ses flèches le fameux dragon aux replis tortueux et aux sifflements terribles, et il rapproche du monstre de la légende les Gaulois impies et sacrilèges qu'Apollon repoussa de son sanctuaire en les frappant de terreur. Les rapprochements de la fable et de l'histoire sont de tradition dans la poésie grecque.

Faut-il croire que les deux morceaux appartenaient au même hymne? Ils sont écrits dans le même mètre, ils présentent le même système de notation musicale, et M. Théodore Reinach, que nous avons prié d'étudier la musique de ces morceaux, a constaté qu'ils sont composés dans le même ton. Le caractère éminemment athénien de l'un des morceaux s'accorde avec la nationalité de l'auteur. Enfin, d'après

une communication de M. Homolle, les deux blocs sont de même épaisseur (0m,49). L'hymne fut chanté par les artistes (τεχνῖται) d'une association dionysiaque (σύνοδος) qui avait son siège à Athènes. C'est sans doute le poète de cette troupe qui le composa. Nous connaîtrions son nom, si la dédicace au dieu de Delphes (semblable sans doute à celle qui se lit en haut du péan d'Aristonoos) s'était conservée. Elle s'étendait au-dessus des deux colonnes; il n'en reste que le dernier mot [ΑΘ]ΗΝΑΙΟΣ, l'ethnique du poète. Les vers ne donnent pas mauvaise idée de la poésie officielle de ce temps. Il est vrai qu'il faut faire la part des réminiscences et de l'imitation dans ces poésies qui ne faisaient que varier un thème rebattu; mais celle-ci se sauve de la banalité par un certain élan lyrique uni à la précision des détails.

Avant de soumettre au lecteur des textes qui offrent des lacunes, que nous avons essayé de combler en partie, il est nécessaire de donner quelques explications sur le mètre employé par le poète et l'orthographe observée dans l'inscription. Les lois du mètre déterminent les restitutions en limitant le champ des conjectures; l'orthographe, modifiée par le chant, est très instructive.

Le morceau est écrit dans le rythme péonique, rythme éminemment apollinéen, son nom même l'indique; aussi retrouverons-nous le même rythme dans un autre morceau. Comme les péons se suivent du commencement à la fin, sans mélange de pieds hétérogènes, sans tenue et presque sans repos de voix, il était difficile de marquer la fin des vers ou, pour parler plus correctement, des périodes rythmiques. Deux fois seulement nous étions guidés par des indices positifs de la séparation des périodes : la syllabe indifférente dans fr. *B*, l. 9; l'hiatus dans

fr. *B*, l. 17. Pour le reste nous n'avions qu'un critérium négatif, à savoir que la période ne peut se terminer que sur une longue non divisée par le chant. La mesure péonique affecte ici quatre formes différentes, celles

du crétique, – ◡ –
du premier péon, – ◡ ◡ ◡
du quatrième péon, ◡ ◡ ◡ –
de cinq brèves, ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

Quand une voyelle ou une diphthongue est chantée sur deux notes, elle est répétée deux fois dans l'écriture[1]. Cela rappelle le fameux εἱειειειειειλίσσετε, par lequel Aristophane parodie les airs d'Euripide (*Grenouilles*, 1524). Toutes les fois que, de la strophe à l'antistrophe d'un morceau lyrique, une longue répond à deux brèves, elle était nécessairement divisée ainsi par le chant. On s'en veut de ne s'être pas depuis longtemps avisé d'une chose aussi évidente par elle-même. Ici le doublement porte, non seulement sur les voyelles longues, mais aussi sur les syllabes longues par position : exemple, Δεελφίσιν. Remarquons encore que la multiplicité des notes n'ajoute rien à la durée de la syllabe et ne modifie jamais le mètre, qui se poursuit également sans que l'on puisse y supposer une tenue. Comme la notation des paroles devait s'accorder exactement avec celle du chant, les voyelles élidées sont ici constamment supprimées dans l'écriture, règle qui n'est pas observée dans la plupart des textes poétiques laissés par les anciens.

Certaines diphthongues ne sont pas répétées, mais

1. Cf. ὠως, vers la fin du « Papyrus musical d'Euripide » publié par Wessely.

scindées en leurs éléments. Il y a un indice de la prononciation de αυ et de ευ dans

ταούρων, où αου est pour αυ scindé en deux sons,
εοὐύδρου, où εου est pour ευ scindé.

Cette orthographe achève de démontrer que l'Υ de ces deux diphthongues avait conservé sa valeur primitive et sonnait comme notre *ou*[1]. On est plus étonné, au premier abord, de voir

αει pour αι scindé, dans ὠδαεῖσι et αεἰόλοις.

Mais il est évident qu'en allant de A à I la voix passe par le son d'E, et cette orthographe témoigne d'une oreille fine et d'une observation attentive. Enfin le groupe

αιει dans κλυταιεῖς et αιεῖθε⟨ι⟩

présente un mélange de scission et de répétition.

En transcrivant le texte en lettres cursives, nous avons séparé les mots et ajouté les accents ainsi que les signes de ponctuation. Les lettres indistinctes et douteuses sont pointées. Les crochets droits [ ] entourent les suppléments nécessités par le mauvais état de la pierre, les crochets obliques ⟨ ⟩ indiquent les lettres omises par le lapicide. Dans la notation métrique, nous avons marqué par ◡◡ les longues divisées par le chant, et nous avons séparé les pieds par une barre verticale | , les périodes rythmiques par deux barres || .

Fragment *A*. Hauteur du bloc 0m,58 ; largeur 0m,41 ; épaisseur 0m,49. Bord gauche intact ou peu s'en

1. Blass, *Aussprache des Griechischen.*[3], p. 72, l'avait établi par induction.

faut; bord droit entamé. A la fin des lignes, 5, 7, 9, 12, 13, le lapicide a laissé des blancs.

ιστον θεὸν οσ̣
[Ἑλικῶ]να βαθύδενδρον αἳ λά[χε]-
[τε, Διὸς] ἐ[ρι]βρόμουου θύγατρες εὐώλε[νοι,]
μόλε[τ]ε, συνόμαιμον ἵνα Φοιοῖβον ὠιδαεῖ-
σι μέλψητε χρυσεοκόμαν, ὃς ἀνὰ δικορύν-
βα Παρνασσίδος ταᾶσδε πετέρας ἕδραν' ἅμ' [ἀ-]
γακλυταιεῖς Δεελφίσιιν Κασταλίδος
εοὐύδρου νάματ' ἐπινίσεται, Δελφὸν ἀνὰ
[πρ]ωῶνα μααντειεῖον ἐφέπων πάγον.
[Ἧν], κλυτὰ μεγαλόπολις Ἀθθὶς, εὐχαιε-
[ῖσ]ι̣ φερόπλοιο ναίουσα Τριτωωνίδος δά[πε]-
[δ]ον ἄθραυστον· ἁγίοις δὲ βωμοιοῖσιν Ἅ-
[φ̣]αιστος αἴειθε⟨ι⟩ νέων μῆρα ταούρων· ὁμου-
οῦ δέ νιν Ἄραψ ἀτμὸς ἐς Ὄλυμπον ἀνακίδν[α]-
ται· λιγὺ δὲ λωτοὸς βρέμων αεἰόλοιοις [μέ]-
λεσιν ὠιδααὰν κρέκει, χρυσέα δ' ἁδύθρου[ς κί]-
θαρις ὕμνοισιν ἀναμέλπεται· ὁ δὲ τ̣[εχνι]
[τῶων πρόπας ἑσμὸς Ἀθθίδα λαχ̣[ὼν]

L. 1. On peut suppléer [μέγ]ιστον, [φέρ]ιστον, [ἄρ]ιστον.

L. 2. Βαθύδενδρον. Cette épithète fait sans doute allusion au bois sacré dans lequel se trouvaient les fontaines des Muses.

V. 6-7. πετερας est mis probablement par distraction pour πεετρας. Un examen attentif de la photographie a confirmé ma conjecture ἅμ' ἀγακλυταῖς. — V. 10. Il n'y avait pas d'autre lettre à la fin de la ligne après ΕΥΧΑΙΕ. Le lapicide aura été arrêté par un défaut de la pierre.

L. 3. Διὸς ἐριβρόμου. Cf. Homère, *Il.*, XIII, 624 : Ζηνὸς ἐριβρεμέτεω.

L. 10-12. Voici maintenant la *théorie* athénienne. Par un beau mouvement lyrique, dont la vivacité contraste avec l'allure tempérée des vers précédents, le poète l'annonce. « Voyez l'illustre cité de l'Attique, la grande Athènes ; ses prières à la guerrière Tritonide préservent de toute atteinte le sol qu'elle habite ». (On pourrait aussi entendre : les prières adressées par Pallas à Zeus. Cf. Hérodote, VII, 141.) Μεγαλόπολις est un composé lyrique qui sert d'épithète à des villes. La cité, *civitas* : entendez « les citoyens ». 'Αθθίς, pour 'Ατθίς. Ἄθραυστος ne veut pas dire ici à l'abri des tremblements de terre (l'Attique ne l'est pas, que je sache, et la déesse est appelée φέροπλος), mais à l'abri des entreprises de l'ennemi. C'est ainsi qu'Ulysse dit dans le *Cyclope* d'Euripide (v. 292) que les Grecs ont bien mérité de Poseidon en mettant les Troyens hors d'état d'inquiéter le port du Ténare, ἄθραυστος Ταινάρου μένει λιμήν. Cela peut être dit d'une manière générale ; mais on croira facilement que le poète avait en vue un fait particulier, et ce fait, nous ne le chercherons pas bien loin. Les Gaulois n'ont pas envahi l'Attique. On lit dans le *Corp. Insc. Att.* (II, 321) une inscription très mutilée, qui se rapporte, suivant M. Kœhler, à des mesures à prendre pour protéger la procession qui sortira par le Dipylon. Le savant éditeur la rapporte à l'an 277 ; il pense que des bandes de Gaulois pouvaient courir le pays après la défaite du gros de l'armée et inspirer encore des craintes. Nous acceptons volontiers cette conjecture ; mais elle ne serait pas fondée, que le présent passage ne s'en expliquerait pas moins aisément.

L. 14. Νιν est ici employé comme datif. — Ὄλυμ-

πον. La pierre porte ΥΛΟΜΠΟΝ. — Ἀνακίδναται : composé nouveau. Le besoin de syllabes brèves ramène plusieurs fois la préposition ἀνά.

L. 15. Λωτοός. On sait que les flûtes étaient souvent en bois de lotos. — Αἰόλοις équivaut à πολυφώνοις. La flûte est souvent opposée à la cithare à cause de la variété de ses sons et traitée de πολύφωνον ὄργανον.

L. 16. Κρέκει est un des nombreux termes qui ont été étendus abusivement des instruments à cordes aux instruments à vent.

L. 17. Ὕμνοισιν ἀναμέλπεται veut dire, ce semble, que la cithare répond par ses accords au chant de l'hymne. — Τεχνιτῶν. Voir p. 55 et l'hymne suivant.

Voici maintenant le fragment B. La hauteur du bloc est de 0m,38, son épaisseur, nous l'avons dit, de 0m,49. Il est brisé à gauche et à droite ; mais on doit supposer, d'après le fragment *A*, que le nombre des lettres, plus ou moins serrées, variait de ligne à ligne, sans dépasser toutefois le chiffre de 33, que le lapicide ne remplissait pas toujours ses lignes, et qu'en passant de l'une à l'autre il s'arrêtait parfois au milieu d'une syllabe, voire même d'une diphthongue. Autre point dont il faut tenir compte dans les suppléments : il pouvait y avoir des doublements de voyelles dans la partie disparue du texte.

[Ἀθ]ηναῖος.

[Τὸν κιθαρί]σει κλυτὸν παῖδα μεγάλου [Διὸς ὑ-
[μνοῦσί σε πα]ρ' ἀκρονιφῆ τόνδε πάγον αἄμ-
[βροτα πρό]πασι θνατοισῖς προφαίνει[ει]ς
[ἔπεα, τρ]ίποδα μαντειεῖον ὡς ειεῖ[λες, ἐχ-

V. 2. La pierre porte ΚΑΥΤΟΝ.

[Θρὸς ὃν ἐφρ]ουούρειει δράκων ὅτε τε[οῖσι]
[βέλεσιν ἔτ]ρησας αἰόλον ἑλικτὰν [φυὰν]
συυρίγμαθ' ἱεὶς ἀθώπ[ευτος]
δὲ Γαλαταᾶν ἄρης
ν ἐπέραασ' ἄσεπτ[ος]
ς. Ἀλλ' ἰὼ γεένναν
ν θάλος φίλο
ε δααμοιο λο
ρῶν ἐφορ
τεον κ
εναικ
ν θη

Ligne 2. Τὸν κιθαρίσει κλυτόν. Il eût été plus conforme au style poétique de dire τὸν κιθάρᾳ κλυτόν; mais, outre qu'il faut accorder quelque chose aux exigences du mètre, le terme κιθάρισις, en excluant la κιθαρῳδία, a l'avantage de marquer exactement le rôle d'Apollon présidant au chant des Muses qu'il accompagne sur la cithare. C'est ainsi qu'il figurait sur l'un des frontons du temple de Delphes et qu'il paraît dans la scène décrite au début de l'hymne homérique à Apollon Pythien, scène reprise et agrandie par Pindare dans sa première *Pythique*.

L. 3. Ἐρῶ σ' ἅ τε..., je te dirai (*dicam te*), je te chanterai, toi et tes oracles. — Ἀκρονιφῆ : composé nouveau que l'on peut rapprocher de πολυνιφέα (Euripide, *Hélène*, 1326) et de l'homérique ἀγάννιφος. — Τόνδε. Ce démonstratif indique que l'hymne est chanté à Delphes, en vue du Parnasse.

L. 4. Ἄμβροτα... ἔπεα. Cf. ἀμβρότων ἐπέων, Sopho-

V. 11. ΑΛΛΙΩ bien divisé en mots par Crusius.

cle, *Antigone*, 1134. — Ἅπασι θνατοῖς. Apollon est appelé par Euripide (*Androm.*, 1162) ὁ τῶν δικαίων πᾶσιν ἀνθρώποις κριτής. — Προφαίνεις. Ce verbe se dit usuellement des oracles.

L. 7. Αἰόλον ἑλικτὰν φυάν. Cf. Sophocle, *Trach.*, 11 : Αἰόλος δράκων ἑλικτός.

L. 8. Συρίγματα. En expirant le dragon pousse d'effroyables sifflements. Cf. Strabon, IX, p. 422. — Ἀθώπευτος équivaut ici à ἀμείλικτος.

L. 10. Ἐπέρασ' ἄσεπτος, dans son impiété sacrilège le Gaulois avait déjà franchi.... Il se peut aussi que le verbe ait été précédé d'une négation.

L. 11. Peut-être le commencement d'une prière, comme dans le Péan à Dionysos.

Si l'on veut relire ce qui nous reste de cet hymne, on jugera sans doute que la première partie est la plus belle. Le poète trouve des accents plus lyriques, plus d'ampleur, plus d'élan, quand il arrive aux pèlerins envoyés par l'Attique. Il était Athénien, et nous pensons qu'il avait été chargé par la république de composer un hymne, un προσόδιον, pour la fête des Σωτήρια, instituée d'un commun accord par les Athéniens et les Étoliens après la victoire remportée sur les Gaulois[1]. Athènes avait échappé à un grand danger, le flot de l'invasion gauloise avait été refoulé sans que l'Attique en eût souffert.

1. Voir *Corp. Inscr. Att.*, II, n° 323.

DEUXIÈME HYMNE DELPHIQUE ACCOMPAGNÉ DE NOTES MUSICALES[1]

Le présent hymne provient, comme celui de l'an passé, du Trésor des Athéniens. Il est gravé en deux colonnes sur une plaque de marbre, haute de 0^m,61 et large de plus de 0^m,80. La première colonne compte 28 lignes, dont les commencements sont, à quelques exceptions près, bien conservés. Il est vrai que l'angle gauche supérieur de la pierre s'est détaché, mais cette lacune est heureusement comblée par le fragment triangulaire publié aux pages 580 et 606 du volume précédent. La plupart des neuf fragments qui forment la seconde colonne ou qui s'y rattachent étaient aussi connus dès l'année dernière; ils ont repris leur sens et leur prix grâce au patient et intelligent travail de MM. Homolle et Bourguet, qui ont rapproché ces débris épars et remis chacun à sa place[2]. Cependant les 14 lignes supérieures de la seconde colonne, qui contenaient la fin de l'hymne, sont en bien plus mauvais état que celles de la première colonne. Ces dernières ont même profité de l'assemblage des morceaux de la seconde colonne. C'est que les lettres conservées à la gauche du blanc qui séparait les deux colonnes fournissent la fin d'un certain nombre des lignes de la première colonne.

La publication du présent article a éprouvé un retard dont je me félicite, car cette circonstance me

1. Tiré du BCH, 1894, p. 345 sqq.
2. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1894, p. 332.

permet de profiter d'un intéressant travail sur les Hymnes Delphiques que l'auteur, M. Otto Crusius, a bien voulu m'envoyer. Si les fragments 9 et 10 (*Bull.*, 1894, p. 606) sont entrés dans notre mosaïque, on le doit à ce savant. Il a compris que ces deux fragments se tenaient[1]. Il ne pouvait deviner la place qu'ils avaient occupée dans l'hymne; tandis que pour nous il était évident de prime abord qu'il fallait les insérer vers la fin des lignes 14-16, où ils donnent un texte assez voisin de mes conjectures. Avons-nous bien fait de placer le menu fragment 5 vers la fin des lignes 1 et 2 de la première colonne? Il touchait certainement au bord supérieur de la pierre; mais il se peut qu'il ait fait partie de la seconde colonne.

Le nombre des lettres n'est pas le même dans toutes les lignes. Dans les seize premières lignes, il varie de 37 à 40 ou 41; il monte même à 43 dans la ligne 15, qui est extrêmement prolongée vers la droite. A partir de la ligne 17, l'écriture est un peu plus serrée: on compte plusieurs fois 43, 44 et jusqu'à 45 lettres par ligne. Tandis que plus haut le lapicide avait marqué les grandes divisions par des alinéas, il se contente maintenant de les indiquer par un tiret.

En somme, cet hymne est si bien conservé que l'on peut dire que nous le connaissons en entier; les détails qui restent obscurs sont peu nombreux. De l'invocation des Muses, qui forme l'exorde obligé, le poète passe immédiatement au récit de la naissance d'Apollon. Quand le dieu paraît à la lumière, toute a nature est en fête. Aussitôt le divin enfant se rend en Attique. C'est là qu'une voix mystérieuse

1. *Die Delphischen Hymnen*, Supplément au *Philologus* LIII (1894), p. 78.

le salue d'avance de ce nom de Péan qu'il va mériter par sa victoire sur le dragon ; c'est de là qu'est partie la grande théorie, composée de citoyens d'Athènes et d'artistes dionysiaques, qui vient l'honorer à la présente fête. Après cette digression, nous suivons le dieu à Delphes. Au moment où il va poser de sa propre main les fondements de son temple, il aperçoit l'horrible dragon qui garde le trépied fatidique. Un combat s'engage, et le monstre expire sous les traits de l'archer divin. Après avoir ainsi conquis son sanctuaire, Apollon ne cesse de le défendre. De même qu'il triompha du dragon légendaire, il fit périr dans une tourmente de neige la horde barbare des Galates sacrilèges venus pour piller le saint lieu. L'hymne se termine par une prière adressée à Phébus, à Artémis et à Latone. Le poète implore leur protection pour la ville et le peuple de Pallas, pour les habitants de Delphes, pour les artistes exécutants, et enfin, sur un ton plus emphatique, pour l'empire du glorieux peuple romain. Nous suivons ici le programme peu varié de ces compositions officielles. Pour louer le dieu, le poète rappelle les traits les plus saillants de sa légende, augmentée d'un fait historique devenu légendaire à son tour. Comme il parle au nom d'Athènes, il donne de préférence la version attique des mythes auxquels il touche, et il mêle à ces récits des détails actuels relatifs à la fête et aux pèlerins. Pour ce point, comme pour le reste, il ne fait que se conformer aux traditions de la poésie lyrique des Grecs. Évidemment tous ces hymnes sont plus ou moins coulés dans le même moule; aussi la bonne conservation du second n'est-elle pas sans jeter du jour sur le premier. Nous y reviendrons plus bas.

Après ce que je viens de dire, il est presque

inutile d'ajouter que le présent morceau date de l'époque où la Grèce était définitivement tombée au pouvoir des Romains. C'est la date que j'avais déjà assignée au fragment de la prière publié à la page 581 du volume XVII. Aujourd'hui le nom des Romains, qui s'y lit en toutes lettres, ne laisse plus aucun doute à ce sujet. La composition de l'hymne doit être placée vers la fin du deuxième siècle avant notre ère. La mention de la défaite des Gaulois peut suggérer l'idée que l'hymne fut chanté à la fête des Σωτήρια, instituée pour perpétuer le souvenir de cette défaite. Cependant cette conjecture est moins indiquée pour cet hymne que pour l'autre, dans lequel la partie mythique se réduit au combat contre le dragon, le pendant de la déroute infligée aux Gaulois. Encore faut-il dire que, dans l'ancien hymne, comme dans le nouveau, il n'est pas fait la moindre allusion à Ζεὺς Σωτήρ. Comment expliquer cette omission dans une solennité où l'on rendait des actions de grâces à ce dieu aussi bien qu'à Apollon [1] ? Les chanteurs et les musiciens qui exécutaient l'hymne appartenaient au synode des artistes dramatiques et lyriques établis à Athènes, et l'on peut se tenir assuré que l'auteur de l'hymne était membre de la même association. Beaucoup de documents épigraphiques prouvent que les synodes dionysiaques avaient des poètes à eux; et qui donc aurait fait figurer les artistes dans son œuvre à deux reprises et avec tant de sympathie, si ce n'est un sociétaire qui parlait de ses camarades ?

Le rythme du poème est péonique, comme dans le premier hymne, auquel nous renvoyons le lecteur. La fin des couplets est marquée deux fois par

1. C'est pour cette raison que M. Crusius, *l. c.*, p. 64, croit les hymnes destinés à la fête des Théoxénies.

un alinéa, deux fois par un trait de séparation. Une fois, à la ligne 24, elle se révèle par la syllabe indifférente sans être indiquée par aucun signe. Nous avons donc au moins six péricopes, non antistrophiques, dans l'intérieur desquelles les *cola* se suivent sans interruption. Voilà pour le corps de l'hymne; la prière, qui en forme l'épilogue, est en glyconiens, ainsi qu'on le verra plus bas. Comme dans l'hymne de l'an dernier, on voit quelquefois deux notes, non seulement au-dessus de voyelles longues, mais aussi de voyelles brèves suivies de consonnes qui arrêtent la voix. Les deux morceaux s'accordent aussi pour la manière de marquer par l'écriture le dédoublement d'une voyelle ou d'une diphthongue. On peut cependant relever une écriture nouvelle ; à la ligne 11, il semble que la pierre portait οει, équivalant à οιοι ; d'un côté la diphthongue est divisée en ses éléments; de l'autre, elle est répétée.

Voici maintenant la teneur de l'hymne, restitué, autant que cela semblait possible, sans se laisser aller à des conjectures aventureuses. Nous le donnons par tranches, pour ne pas trop séparer le texte du commentaire.

1 . . . ν̣δε καὶ π. . . . . ιον εἰς τ. . . . . . ισε. . . . .
2 ετ' ἐπὶ τηλέσκοπον ταᾶν[δ̣]ε Πα[ρνασσιᾶν ὀφρύων]
3 δικόρυφον κλειειτύν, ὕμνωων κ[ατάρ]χ̣[ετε δ' ἐμῶν,]
4 Πιερίδες, αἳ νιφοβόλους πέτρας ναίε[θ' Ἑλ]ικωνίδ[ας].
5 Μέλπετε δὲ Πύθιον [χρυ]σεοχαίταν, ἕ[κατ]ον, εὐλύραν
6 Φοῖβον, ὃν ἔτικτε Λατὼ μάκαιρα πα[ρὰ λίμναι] κλυτᾶι,

L. 1. La lettre qui précède νδε est presque sûrement A.
L. 3. M. Reinach s'étant aperçu des traces d'un X, m'a proposé le supplément ci-dessus. Le sujet de l'hymne que le poète demande aux Muses sera indiqué à la ligne 5.

χερσὶ γλαυκᾶας ἐλαίας θιγουοῦσ' [ὄζον ἐν ἀγωνίαι]ς
ἐριθα[λῆ].
Πα[ᾶς δὲ γ]άθησε πόλος οὐράνιος [ἀννέφελος, ἀαγ-
λαός, ν]ηνέμους δ' ἔσχεν αἰθὴρ ἀε[λλῶν ταχυπετ]εῖς
[δρό]μους, λῆξε δὲ βαρύβρομον Νη[ηρέως ζαμενὲς ο]εῖ-
δμ' ἠδὲ μέγας Ὠκεανός, ὃς πέριξ γ[ᾶαν ὑγραιεῖς ἀγ]κά-
λαις ἀαμπέχει."

L. 1. Il n'est guère possible de restituer cette ligne de manière à en faire le début de l'hymne. On doit supposer que l'intitulé et les premières lignes du morceau se trouvaient sur un autre bloc.

L. 2. ετ[ε] est la désinence d'un verbe, comme μόλετε, ἔλθετε. 'Οφρύων m'est suggéré par Pindare, *Ol.*, XIII, 106 : 'Επ' ὀφρύϊ Παρνασίᾳ.

L. 4. Πιερίδες . . . . 'Ελικωνίδας. Tout en habitant l'Hélicon, les Muses sont appelées Piérides, parce-que leur culte était venu de la Piérie. Voir les préambules de la *Théogonie*, et particulièrement les vers 23 et 25, où Μοῦσαι 'Ολυμπιάδες apparaissent à Hésiode 'Ελικῶνος ὑπὸ ζαθέοιο.

L. 5. Χρυσεοχαίταν ἕκατον. Cf. dans la *Rhétorique* d'Aristote (III, 8), le commencement d'un Péan de Simonide : Χρυσεοκόμα Ἕκατε παῖ Διός. On sait que la première syllabe de χρύσεος est souvent abrégée par les poètes lyriques. Cf. Pindare, *Pyth.*, IV, 4, *passim*.

L. 6. Λίμνᾳ. Rien n'était plus célèbre que le lac circulaire de Délos. Théognis (v. 7), avait dit ἐπὶ τροχοειδεῖ λίμνῃ, dans un morceau dont notre poète s'est visiblement inspiré.

L. 7. Je me conformais à l'Hymne homérique en suppléant χερσὶ γλαυκᾶ[ς περιβαλοῦσ' ἐλαίας]. . . Le marbre

L. 10. AE. Il ne reste que la haste de l'E.

récemment découvert nous apprend que notre poète s'est écarté de l'aède de Chios, non seulement en substituant l'olivier au palmier, mais aussi en attribuant à l'arbre une action différente, un autre rôle, dans cette scène. Le vieil hymne montrait une femme s'agenouillant dans les douleurs de l'enfantement et embrassant la tige d'un palmier pour s'y appuyer : ἀμφὶ δὲ φοίνικι βάλε πήχεε, γοῦνα δ' ἔρεισε λειμῶνι μαλακῷ (v. 117-8). Ici Latone n'a qu'à toucher une branche de l'arbre sacré pour sentir son action bienfaisante. Les choses se passent d'une manière moins naturelle, plus merveilleuse. Ici encore se trahit le souvenir d'un vers de Théognis (6) : Φοίνικος ῥαδινῆς χερσὶν ἐφαψαμένη. Cependant l'olivier attique a supplanté l'arbre de Phénicie (cf. *Bulletin*, 1893, p. 580). Si les poètes d'Athènes ne manquent jamais de donner à l'arbre de leur déesse l'épithète γλαυκά, c'est, je crois, pour marquer une certaine affinité entre l'olivier et la Γλαυκῶπις. Dans *Œdipe à Colone*, Sophocle place γλαυκᾶς φύλλον ἐλαίας (v. 701) sous la protection de γλαυκῶπις Ἀθάνα. C'est avec une intention analogue qu'il appelle un peu plus haut (v. 674) le lierre de Dionysos οἰνῶπα κισσόν. Pour revenir à la Γλαυκῶπις, son arbre fait, on le voit, pendant à son oiseau, γλαῦξ.

L. 8. ἐριθαλῆ. Voir la note sur la ligne 36.

L. 9-10. Le supplément ἀννέφελος, ou ἀανέφελος, se présente tout d'abord. Homère dit en décrivant le séjour des dieux αἴθρη πέπταται ἀνέφελος, λευκὴ δ' ἐπιδέδρομεν αἴγλη. Après l'épithète négative, il en faut une autre qui réponde à l'idée de αἴθρη et de αἴγλη. Le membre de phrase suivant exclut αἴθριος. Reste ἀγλαός, « brillant », qui est le premier et le vrai sens de ce mot. Cf. Aratos, *Phænom.*, 415 : Ἀνέφελόν τε καὶ ἀγλαόν.

L. 10-11. Ταχυπετεῖς remplace dans ce morceau péonique le composé ὠκυπέτης, familier aux poètes épiques. Le mot se lit dans Suidas, art. Ὠκύπτερον. — [Δρό]μους. Le chant demande un mot baryton.

L. 11-12. Νηη[ρέως] s'impose : le dieu de la mer est opposé à Okéanos, qui reste toujours pour les poètes le fleuve circulaire d'Homère, quoique sa nature soit mieux connue. On ne saurait douter non plus de οἶδμ(α). Comme la pierre donne les deux lettres EI à la fin de la ligne, il faut supposer que l'orthographe οει indiquait ici le dédoublement de la diphthongue οι. Il est vrai qu'on lit Φοιοῖβος dans l'ancien hymne; mais on y a vu αει à côté de αιει. De même οει pouvait être employé concurremment avec οιοι. Quant à ζαμενές, d'autres mots sont également possibles.

L. 12-13. Les suppléments sont sûrs. L'épithète ὑγραῖς est particulièrement convenable, parce qu'elle veut dire à la fois « humide » et flexible ». Les modèles ne manquaient pas à notre poète. Citons Euripide. *Oreste*, 1377 : Πόντον, Ὠκεανὸς ὃν ταυρόκρανος ἀγκάλαις ἑλίσσων κυκλοῖ χθόνα, et fragm. 941 : Ἄπειρον αἰθέρα | γαῖαν πέριξ ἔχονθ' ὑγραῖς ἐν ἀγκάλαις. La tradition poétique survit encore dans ces vers orphiques : Εἴκει δ' ἀκαμάτου πόντου τὸ βαθύρροον ὕδωρ | Ὠκεανός τε πέριξ ἐνὶ ὕδασι γαῖαν ἑλίσσων (*Hymne* XI, 14-15).

L. 9-13. Ce beau morceau est le développement du vers de Théognis (10) : γήθησεν δὲ βαθὺς πόντος ἁλὸς πολιῆς. De son côté, Callimaque (*Hymne à Délos*, 260-263) avait donné une amplification des vers 135 et 139 de l'Hymne homérique.

Τότε λιπὼγ Κυυνθίαν ναᾶσον ἐ[πέβα θεὸ]ς πρω[τό-]
καρπογ κλυτὰν Ἀτθίδ' ἐπὶ γααλ[όφωι πρῶνι] Τριτωνί̣δ̣ος.
Μελίπνοον δὲ λίβυς αὐδὰγ χέω[ν ἀνὰ λύραας πέμ]πεν [ἁ]-

17 δειεῖαν ὅπα μειγνύμενος αἰειόλ[οις νιν μέλεσι λωτός·]
18 [ἅ]μα δ' ἴαχεμ πετροκατοίκητος ἀχ[ὼ τρὶς ἰὴ Παιάν· ὁ] δὲ γέγα-
19 θ', ὅτι [ν]όωι δέ[ξ]άμενος ἀαμβρόταν Δ[ιὸς ἐπέγνω φρέν'.] Ἀνθ' ωῶν
20 ἐκείνας ἀπ' ἀρχᾶς Παιήονα κικλήισκ[ομεν] ἅπας λ]αὸς α[ὐτο]-
21 χθόνων ἠδὲ Βάκχου μέγας θυρσοπλὴξ [ἑσμὸς ἱ]ερὸς τεχνι-
22 τωῶν ἐνοικοος πόλει Κεκροπίαι — Ἀ[λλὰ χρηησμ]ωιδὸν
23 ὃς ἔχειεις τρίποδα, βαῖν' ἐπὶ θεοστιβ[έα ταάνδε Παρ]να[ασ]-
24 σίαν δειράδα φιλένθεον. Ἀμφὶ πλόκ[αμον σὺ δ' οἱ] νω[ῶπα]
25 δάφνας κλάδον πλεξάμενος ἀαπ[λέτουους θεμελίους]
26 ἀαμβρόται χειρὶ σύρων, ἄναξ, γ[ᾶς πελώρωι περιπίτνεις]
27 χόραι — Ἀλλὰ Λααατοῦς ἐρατογ[λέφαρε παῖ, μεῖνας ἀνυπόστα]-
28 [τ]ομ παῖδα γα[ᾶς] τ' ἔπεφνες ἰοῖς ο

L. 14-15. Τότε λιπὼγ Κυυνθίαν. Dans l'Hymne homérique, v. 127 sqq., le divin enfant s'échappe de ses langes et, marchant à grands pas, demande une cithare et un arc. Les Immortels ne connaissent ni la longue faiblesse de l'enfance humaine ni la débilité de la vieillesse, cette autre enfance. — Ἐ[πέβα.] Le chant demande un mot paroxyton. — Πρω[τό]καρπον, composé nouveau, mais conforme à l'analogie. Πρωΐκαρπον est connu, mais donnerait un faux sens. Le poète fait allusion à la légende connue d'après laquelle l'Attique (la pierre porte ΑΤΟΙΔ) avait, la première, produit le blé et l'avait répandu par le monde. — Γααλ[όφωι]. On peut aussi écrire γααλόφων. Le poète désigne l'illustre colline de l'Acropole plutôt que le cap Sunium, où il y avait aussi

L. 18. M. Reinach aimerait mieux ἀχὼ Παιάν, ἴε Παιάν. — 28. Entre ΓΑ et Τ il y a place pour deux lettres, à la rigueur pour trois. Sur l'estampage on aperçoit après ΓΑ un trait oblique qui semble indiquer un Σ plutôt qu'un Α; mais ce trait vient peut-être d'un accident. De toute façon le supplément est douteux.

un temple d'Athéna. La tradition attique sur le voyage d'Apollon de Délos à Delphes se trouve déjà dans les *Euménides* d'Eschyle (v. 10-14), mais avec des détails différents.

L. 16-17. Λίβυς . . . λωτός. Cf. Euripide, *Iph. Aul.* 1036 : Διὰ λωτοῦ λίβυος, ainsi que le premier hymne à Apollon. On voit, par ce rapprochement, que la symphonie de flûtes et de lyres, inventée par le poète, est l'image de l'accompagnement du présent hymne; les chanteurs sont remplacés par la voix mystérieuse qui sort du rocher de l'Acropole. — Πέμπεν. Le dieu ne fait que passer par l'Attique, les Athéniens lui font escorte (πέμπουσι δ' αὐτόν, *Eumén.* 12). — La place du mot λωτός n'a rien d'insolite : la proposition est un serpent qui se mord la queue. Le verbe πέμπεν et son régime νιν sont moins heureusement placés : il y a là un enchevêtrement, que j'éviterais volontiers, si j'en trouvais le moyen sans tomber en d'autres inconvénients. M. Reinach propose : μελίπνοον δὲ λίβυς αὐδὰγ χέω[ν λωτὸς ἀνέμελ]πεν, [ἁ]δεισῖαν ὄπα μειγνύμενος αιεἰόλ[οις κιθάριος μέλεσιν].

L. 18. Πετροκατοίκητον, composé nouveau, quelque peu lourd. — 'Αχώ n'est pas ici un écho proprement dit. Il est souvent question de voix mystérieuses, sorties d'un temple ou d'un bois sacré; pourquoi une voix de ce genre ne serait-elle pas logée dans le rocher qui porte tant de sanctuaires? Alcée et Callimaque avaient fait chanter le péan par des cygnes à la naissance d'Apollon dans l'île de Délos. D'après la légende attique, c'est à Athènes qu'une voix prophétique le salue d'avance du nom qu'il méritera par sa victoire sur le dragon. Le dieu comprend cet augure.

L. 19. Νόῳ δεξάμενος. D'après la doctrine de Delphes, Apollon est le confident et l'interprète de la pensée

de Zeus. Διὸς προφήτης δ' ἐστὶ Λοξίας πατρός — Φρένα, l'esprit, l'intention, la volonté.

L. 21. Θυρσοπλήξ (frappé, féru par le thyrse) est formé comme οἰστροπλήξ, οἰνοπλήξ. Hésychios explique θυρσοπλῆγες par οἱ ἐν τοῖς Βαχχείοις ἐνθεαζόμενοι. H. Étienne rappelle Lucrèce. II, 923. « Percussit thyrso laudis spes magna meum cor ». — Ἑσμός. Cf. l'hymne précédent, ligne 18. Θίασος conviendrait aussi, mais donnerait trop de lettres. Le nom officiel de ces associations est σύνοδοι. Elles sont ἱεραί, parce qu'elles se consacrent au culte de Dionysos, leur patron. Leurs membres se donnent dans les documents épigraphiques le nom usuel de τεχνῖται.

L. 22-23 Ἀλλὰ . . . βαῖνε. Le poète s'était attardé à Athènes; par cette vive apostrophe, il conduit le dieu à Delphes.

L. 23-24. Θεοστιβέ(α) . . . δειράδα φιλένθεον. Ces deux belles épithètes conviennent à la crête escarpée, presque inaccessible, du Parnasse. Dionysos la parcourt nuitamment avec son cortège; l'extase des Ménades, pleines du dieu, ose la gravir. Voir Euripide, *Ion*, 714 : Ἰὼ δειράδες Παρνασοῦ πέτρας ἔχουσαι σκόπελον οὐράνιόν θ' ἕδραν, ἵνα Βάκχιος ἀμφιπύρους ἀνέχων πεύκας λαιψηρὰ πηδᾷ νυκτιπόλοις ἅμα σὺν Βάκχαις. Cf. Sophocle, *Antigone*, 1126-1129. Dans les Hymnes orphiques Pan est appelé φιλένθεος (XI, 5 et 21); de même Athéna (XXXII, 11). Θεοστιβής aussi a dû être usité; par hasard, ce composé n'était jusqu'ici connu que par l'*Etymologicum magnum* et Grégoire de Nazianze.

L. 24. Le supplément est très douteux. Euripide appelle le menton couvert du blond duvet de la barbe naissante οἰνῶπα γένυν, *Phénic.*, 1160.

L. 25. Ἀπτ[λέτουους θεμελίους]. Dans l'hymne homérique Apollon pose les fondements de son temple,

θεμείλια (v. 116—294) avant de combattre le dragon femelle, δράκαιναν. Ici le dieu ne peut guère traîner autre chose de sa main immortelle que d'immenses quartiers de rocher servant au même emploi.

L. 26-27. Si l'on demande le mot propre, on peut substituer δρακαίναι à πελώρωι. Ensuite on pourrait aussi suppléer συναντᾶις. — Κόραι. Le poète suit l'hymne homérique pour le sexe du dragon.

L. 27-28. Ἐρατογλέφαρε (la voyelle suivie de γλ reste brève). A l'époque où cet hymne fut composé, le type d'Apollon s'était amolli, rapproché du type de Dionysos.

29 ...ν λιμὴν ιθ...ινο
30 ..οον ἔσχε μα̣τ̣ρὸς
31 ..ηρα κατεκτ.. <οσ
32 [συ]ύριγμ' απε...ων
33 ....ἐφρούρε[ιει]ς δὲ γα̣ᾶ[ς ἱερόν, ὦναξ, παρ' ὀμφαλόν, ὁ βάρ-]
34 βαρος ἄρης ὅτε [τε]ὸμ μαντόσ[υνον οὐ σεβίζων ἕδος πολυκυ-]
35 θὲς ληζόμενος ὤλεθ' ὑγρᾶι χι[όνος ἐν ζάλαι — Ἀλλ' ὦ Φοῖβε]
36 σῶιζε θεόκτι[σ]τον Παλλάδος [ἄστυ καὶ λαὸν κλεινόν, σὺν]
37 τε θεὰ τόξων δέσποτι Κρησίω[ν κυνῶν τ' Ἄρτεμις, ἠδὲ Λατῶ]
38 κυδίστα· καὶ ναέτας Δελφῶν τ̣[ημελεῖθ' ἅμα τέκνοις, συμ-]
39 βίοις, δώμασιν ἀπταίστους, Βάκχου [θ' ἱερονίκαισιν εὐμε-]
40 νεῖς μόλετε προσπόλοισ<ι>, τάν τε δορί[στεπτον κάρτεϊ]
41 Ῥωμαίων ἀρχὰν αὔξετ' ἀγηράτωι θάλ[λουσαν φερε-]
42 νίκαν.

L. 40. προσπόλοισ<ι>. Le lapicide de l'hymne précédent avait aussi omis un iota adscrit à la ligne 13. — δορί[στεπτον], supplément proposé par M. Reinach, après avoir remarqué la trace de la petite barre oblique inférieure d'un Σ. — 41. L'espace ne suffit pas pour ajouter un autre colon. Le lapicide n'a donc pas rempli cette ligne.

L. 29. Λιμήν désignait peut-être le port, le gîte, qui servait de retraite au dragon. Les quatre premières lignes de cette colonne sont d'autant plus obscures que le nombre des lettres qui manquent entre les deux fragments de marbre rapprochés n'est pas absolument certain. Après avoir indiqué l'issue du combat, le poète en racontait les incidents, qui étaient assez nombreux, à en juger par ce qu'on nous dit du νόμος Πυθικός, drame musical composé de plusieurs actes.

L. 30. M. Reinach me propose d'insérer ici le fragment *b*. On aurait ainsi πόθον ἔσχε ματρός, mots qui donnent un sens, mais dont le rapport avec le récit du combat est obscur.

L. 31. On ne peut affirmer qu'une seule chose, c'est que l'accusatif θῆρα est exclu par le mètre. Plus loin la lettre à moitié détruite peut avoir été un Σ, un E, ou un X. Si on écrivait [θη]ήρ, ἃ κατέκτ[αα]ς ὅς..., « ainsi tu expiras, monstre, qui avais tué quiconque se trouvait à ta portée », le sens répondrait à δράκαιναν... ἣ κακὰ πολλὰ ἀνθρώπους ἔρδεσκεν ἐπὶ χθονί (Hymne hom., *l. c.*), mais cette tournure serait des plus étranges dans un morceau où Apollon est apostrophé. Le relatif ἅ se réfèrerait-il à ὀϊστοῦ ἀκίς ou à ὀϊστοῦ βολά? Cela n'est pas plus satisfaisant. *Non liquet.*

L. 32. Faut-il compléter [συ]ύριγμ' ἀπ' ε[ὐνω]ῶν? Quoi qu'il en soit, il s'agit des fameux sifflements que le dragon pousse en expirant.

L. 33. Ici, comme dans l'autre hymne, le sauvage Galate est rapproché du dragon malfaisant, et la légende d'Apollon s'enrichit d'un fait historique.

L. 34. Οὐ σεβίζων. Cf. ἄσεπτος dans l'autre hymne. Les Grecs subordonnent souvent un participe à un autre participe dans la même proposition. L'adjectif terminé en θες est assez énigmatique. Je conjecture

πολυκυθές ou μεγακυθές. Cf. Pindare, *Pyth.*, II, 33. Μεγαλοκευθέεσσιν ἔν ποτε θαλάμοις Διός. La forme πολυκυθής à côté de πολυκευθής (Clément d'Alexandrie) ne fait pas plus de difficulté que ἀπιθής et εὐπιθής à côté de ἀπειθής et εὐπειθής, ἐριθᾶλής et εὐθᾶλής à côté de ἐριθηλής et εὐθηλής (εὐθᾶλής).

L. 35. Αηζόμενος (sans iota adscrit) s'apprêtant à piller. Mais il y avait peut-être un commencement de pillage. Cf. Strabon, IV, p. 188. — Χιόνος ἐν ζάλᾳ, dans une tourmente de neige. Tout poète qu'il est, l'auteur de cet hymne ne dit encore rien de la fantasmagorie du bon Pausanias, X, 23, 2.

L. 35-36. La paragraphos marque pour le lecteur le commencement de l'épilogue, la prière. A l'audition, il se marquait mieux encore par un changement de rythme, ῥυθμοῦ μεταβολή, et aussi, on le verra tantôt, un changement de mode musical. Aux péons succèdent des *cola* glyconiques, liés entre eux de manière à former une longue période. A cela près, ils ressemblent à ceux du Péan d'Aristonoos. Quand le choriambe se place à la fin, la première partie du colon est polyschématiste. Des quatre syllabes qui la composent ordinairement deux au moins doivent être longues. Cependant elles ne forment jamais un autre choriambe ni un ionique majeur ou mineur, et toutes les fois qu'un colon finit au milieu d'un mot, le colon suivant ne peut commencer par une brève.

L. 36. La pierre porte ΘΕΟΚΤΙΚΤΟΝ, le lapicide ayant mis une seconde fois ΚΤ.

L. 37. Κυνῶν. La Crète n'était pas moins célèbre par ses chiens de chasse que par ses arcs et ses archers.

L. 38. L'épithète κυδίστα convient bien à Latone. Elle accompagne son nom dans l'Hymne homérique à Ap. Dél., v. 62. Cf. Homère, *Il.* XIV, 327 : Λητοῦς

ἐρικυδέος. A Delphes, la mère figurait en troisième lieu après ses deux enfants. Cf. Eschine, *Contre Ctés.*, 108 sqq.

L. 38-39. Τέκνοις συμβίοις, δώμασιν : asyndète consacré par l'usage, surtout quand les substantifs coordonnés sont au nombre de trois.

L. 40. Δορί[στεπτον]. On lit δοριστέφανος dans *Anth. Pal.*, IX, 596.

Ajoutons un essai de traduction.

« Venez sur ces hauteurs qui regardent au loin, d'où surgissent les deux cimes du Parnasse, et présidez à mes chants, ô Piérides, qui habitez les roches neigeuses de l'Hélicon. Venez chanter le Pythien, le dieu aux cheveux d'or, le maître de l'arc et de la lyre, Phébus, qu'enfanta l'heureuse Latone près du fameux lac, quand, dans les luttes de l'enfantement, elle eut touché de ses mains une branche verdoyante du glauque olivier.

« Le ciel était tout en joie, sans nuage, radieux; dans l'accalmie des airs, les vents avaient arrêté leur vol impétueux; Nérée apaisa la fureur de ses flots mugissants; ainsi fit le grand Océan, qui entoure la terre de ses bras humides.

« Alors, quittant l'île du Cynthe, le dieu gagna la patrie du fruit de Déméter, la noble terre attique, près de la colline de Pallas. Le souffle suave du lotos de Lybie se mêlait aux doux accents de la lyre en accords modulés pour accompagner sa marche, et, tout à la fois, la voix qui réside dans le roc fit à trois reprises entendre le cri *Ié Péan*. Le dieu se réjouit : confident de la pensée de son père, il reconnut l'immortel dessein de Zeus. C'est pourquoi, depuis lors, Péan est invoqué par tout le peuple autochthone et par les artistes qui habitent la

ville de Cécrops, sainte troupe que Bacchus frappa de son thyrse. — Mais, ô maître du trépied fatidique, marche vers la crête du Parnasse, foulée par les Immortels, amie des saintes extases. Là, ô seigneur, tes blondes boucles ceintes d'un rameau de laurier, tu traînais de ta main immortelle d'immenses blocs, fondements de ton temple, quand tu te vis en face de la monstrueuse fille de la Terre. — Mais, ô fils de Latone, dieu à l'aimable regard, tu affrontas le dragon, et l'inabordable enfant de Géa expira sous les traits de ton arc.... Et tu veillais près du saint ombilic de la terre, ô seigneur, quand la horde Barbare, profanant le siège de ton oracle pour en piller les trésors, périt dans une tourmente de neige.

« Mais, ô Phébus, protège la ville fondée par Pallas et son noble peuple, et toi aussi, ô reine des arcs et des chiens de Crète, Artémis chasseresse, et toi, ô vénérable Latone. Prenez soin des habitants de Delphes, afin qu'eux, leurs enfants, leurs femmes, leurs maisons soient à l'abri de tout revers. Soyez propices aux serviteurs de Bacchus, couronnés aux jeux sacrés de la Grèce. Qu'avec votre aide le glorieux empire des belliqueux Romains, toujours fort et jeune et florissant, puisse croître en marchant de victoire en victoire. »

Les deux hymnes à Apollon ont un certain air de famille. On peut les croire à peu près du même temps, sans toutefois les attribuer au même poète. Pour nous en tenir à un seul argument, nous ne voyons pas ce qui aurait pu l'engager à varier sur le sexe du dragon.

UN MIME D'HÉRONDAS[1]

M. Kenyon continue de fouiller et de déchiffrer, avec autant de bonheur que de talent, les envois égyptiens déposés au *British Museum*. D'une boîte arrivée en 1900, il tira une foule de petits fragments de papyrus, et il constata que les plus considérables se rapportaient aux *Mimes* d'Hérondas, dont nous lui devons la première édition. Dans cette édition, le VIIIe Mime, intitulé *le Songe*, n'offrait guère d'intelligible que le commencement, le reste se composant de débris incohérents. C'est merveille comment M. Kenyon, en observant minutieusement la direction des fibres, a su raccorder les nouveaux fragments avec les anciens, et rendre ainsi à ces derniers leur place véritable. Malgré un travail si long et si persévérant, l'ensemble du Mime, l'auteur est le premier à le reconnaître, n'est pas encore tout à fait éclairci.

Les quinze premiers vers, bien conservés dès l'abord, se lisaient couramment. Au vers 11, M. Kenyon écrit :

οὐ] τὰ ἔρ̣ιά σε τρύχουσιν; ἀλλὰ μὴν σ7έμμ[α

Il a bien fait de mettre un point d'interrogation après τρύχουσιν, mais il me semble qu'en changeant la ponctuation, il aurait dû substituer μή à οὐ. Au vers 14, il aurait pu mettre dans le texte τ[ῶναρ], supplément nécessaire, trouvé par Blass. Le récit du songe commence au vers 16 ; voici comment ce

1. Tiré du *Journal des savants*, 1901, cahier de décembre, p. 145, sqq.

vers et le suivant se trouvent maintenant constitués.

Τράγον τιν' ἕλκειν [ἀπὸ] φάραγγος ὠίσμη[ν]
μακρῆς, ὁ δ' εὐ[πώ]γων τε κεὔκερως [ἦν τις]

Au vers 17, le complément εὐπώγων, proposé par Crusius dans sa première édition se trouve confirmée.

Le reste est toujours dans un état lamentable. Signalons cependant quelques endroits mieux conservés au milieu de ces ruines. Les vers 40-45 se trouvent heureusement complétés par les nouveaux fragments. On y voit des boucs, je suppose, sinon des bergers, sauter et bondir comme les chœurs bachiques : ils font des culbutes, tombent lourdement dans la poussière, les uns sur la face, les autres sur le dos, les rires (des spectateurs?) se mêlent aux cris de douleur :

40 ὤσπερ τελεῦμεν ἐπ[ὶ] χόροις Διωνύσου.
χοῖ μὲν μετώποις ἐ[ς] κόνιν κολυμβῶ[ντες]
ἔκοπτον ἀρνευτῆρ[ες] ἐκ βίης οὖδας,
οἶ δ' ὕπτι' ἐρριπτεῦντο. Πάντ' ἄδην, 'Ανν[ᾶ],
εἷς ἓν γέλως τε κάνιη

Beaucoup plus bas un vieillard menace de coups de bâton la femme mise en scène par le poète.

59 Ἔρρ' ἐκ προσώπου, μή σε, καίπερ ὢν πρέσβυς,
ὅλῃ κατ' ἰθὺ τῇ βακτηρίᾳ κό[ψω].

Dans le premier des deux vers, la conjecture de Diels est confirmée par un nouveau fragment. Dans l'autre, j'écris κόψω non κόψῃ : les mots « Ote-toi de (mes) yeux » ne conviennent qu'au vieillard lui-même. Ensuite la femme invoque le témoignage d'un jeune homme qui prenait, contrairement à son attente, le parti du vieillard, à en juger par les vers

que nous allons citer et que nous croyons prononcés par ce même jeune homme.

Il a sauvé un bélier tombé dans un précipice; mais les autres bergers le lui arrachent, en le couvrant de fleurs, comme on faisait les vainqueurs aux jeux gymniques. Ensuite, si je devine bien, tous débitent des chants, le bélier est abattu, et les morceaux de la bête sont répartis entre les chanteurs, suivant leur mérite. A ce concours le jeune homme obtient la meilleure portion.

...τὸ]ν αἶγα τῆς φ[άραγγος ἐξε]ῖλκον
.....λλου δῶρον εν.........]υ
[οἱ δὲ αἰ]πόλοι μιν ἐκ βίης [μ' ἀφηρ] εῦντο
ἄνθεα τελεῦντες, καὶ κρεῶ[ν ἐδείκ]νυντο
τὰ μέλεα (πολλοὶ κάρτα τοὺς σ[υχνοὺς] μόχθους
τιλεῦσιν ἐν Μούσῃσιν)· ὧδ' ἐγὼ [νώτων]
τομὴν ἄεθλον εὐδόκευν ἔχ[ω]ν μοῦνος.
πολλῶν τὸν ἄπνουν κώρυκον πατησάντων.
Κῆ τῷ γέροντι ξύν' ἔπρηξα ὀρινθέντι
. . . .

J'ai hasardé quelques conjectures, d'autres pourront trouver mieux. — V. 67 d'après l'éditeur. — V. 73 ωσδοκουν, pap. — V. 75 ξυνεπρηξα doit être divisé en deux mots : ξυνά (forme ionienne de κοινά) ἔπρηξα. Traduisons :

« ... Je tirai le bouc du ravin.... Les chevriers me l'arrachèrent de force en me payant par des fleurs; et, pour obtenir des portions de viande, ils faisaient montre (ἐδείκνυντο = ἐπεδείκνυντο) de leurs chants (beaucoup se soulagent de leurs labeurs incessants par la musique); ainsi je dus être content d'avoir comme prix (du concours) la tranche du dos (le filet) moi seul, tandis que beaucoup mangeaient le sac qui ne respirait plus (le poumon)[1] de la bête. Comment

1. Le poumon est suspendu dans le thorax comme le sac appelé κρίοβυλος l'était dans une salle des gymnases, sac plein de farine, de

(pourquoi) fis-je cause commune avec le vieillard irrité?... » On remarquera la manière dédaigneuse dont Hérondas parle de ces chants de bergers dont Théocrite donne une si charmante image dans ses Idylles. Encore n'ai-je pas traduit littéralement le grec τιλεῦσιν.

D'autres réussiront-ils à mettre dans ces fragments de l'ordre et de la suite, à supposer qu'il y eût dans ce songe une ordonnance bien suivie? M. Kenyon en doute, et je partage son avis.

Cependant il est assez clair que le vieillard en veut à la femme d'avoir laissé tomber le bouc dans le précipice. Elle parle au commencement de son récit des vains efforts qu'elle fit pour l'en écarter. Comme le bouc est mort, les bergers s'en régalent. Celui qui l'avait retiré du bas-fond comptait obtenir la toison de la bête, s'il faut en juger par le vers 68, où l'on pourrait écrire μα]λλοῦ δῶρον.

LA PLAINTE D'UNE AMANTE DÉLAISSÉE[1]

M. Grenfell a placé en tête de son deuxième recueil de papyrus grecs trouvés en Égypte[2] un morceau qui, à défaut d'autre mérite, a du moins celui de l'originalité : il ne ressemble à aucune autre production littéraire de l'antiquité grecque. L'auteur met en scène une amante délaissée, âme pas-

sable ou de graines, remplissage comparable au mou. Quant à la forme active de πατέομαι, cf. Orion, p. 162, 20.

1. Tiré de la *Revue des Études grecques*, 1896, p. 169 sqq.

2. *An Alexandrian erotic fragment and other greek papyri chiefly ptolemaic* edited by Bernard P. Grenfell. Oxford, 1896.

sionnée, violente, chez laquelle les sentiments les plus divers se succèdent brusquement et s'expriment dans un langage impétueux, par incises hachées, abruptes. Le morceau ne manque pas d'un certain mouvement dramatique. La femme qu'on y entend exhaler des plaintes s'achemine de nuit vers la maison de son amant, elle y arrive, demande à y être reçue et à se réconcilier avec son infidèle. Il se peut que ce petit drame ne se passe que dans l'imagination exaltée de l'héroïne. Réel ou non, il donne à ce morceau le caractère d'un mime. Le second mime d'Hérondas et la *Magicienne* de Théocrite sont aussi des monologues.

Le présent mime est écrit dans une espèce de prose rythmique qui se rapproche par endroits de la versification régulière. On y rencontre, en effet, une assez longue suite de dochmiaques, rythmes qui n'étaient pas des mètres proprement dits, c'est-à-dire des vers destinés à la simple déclamation. L'intention de l'auteur se marque dans l'orthographe. Toutes les voyelles finales qui pourraient produire un hiatus, jusqu'à la diphthongue αι dans certaines désinences verbales, sont régulièrement élidées. Cependant les crases (χὠ pour καὶ ὁ, τοὐν pour τὸ ἐν) ne sont pas marquées par l'écriture. L'abandon du vers proprement dit doit-il être considéré comme un retour voulu à la forme des mimes de Sophron?

M. Grenfell constate que ce morceau se trouve sur le verso d'un papyrus dont le recto porte un contrat daté de la huitième année de Ptolémée Philomètor (173 avant J.-C.). La forme des caractères le porte à penser que notre morceau n'a pas été écrit beaucoup plus tard que le contrat. Plusieurs vocables, qui se retrouvent dans les Septante ou dans le Nouveau-Testament, s'accordent avec cette date.

Les mots ne sont pas séparés, mais la fin des phrases ou des membres de phrase est quelquefois indiquée par deux points (:). Cependant cette ponctuation n'est pas employée avec suite, et elle l'est une fois (l. 6) hors de propos. Cette erreur semble indiquer que ces pages ne sont pas de la main de l'auteur. En revanche, les sections sont nettement et régulièrement séparées par une petite barre horizontale, la παράγραφος.

En communiquant ce texte aux lecteurs de la *Revue*, remercions M. Grenfell d'avoir rendu notre tâche facile. Nous lui devons un déchiffrement qui était difficile et laborieux, la séparation des mots et un premier essai d'interprétation. Nous reproduisons le texte ligne par ligne et section par section. Tout en y introduisant la ponctuation moderne, nous marquons aussi celle du scribe grec. Les lettres pointées sont douteuses.

Ἐξ ἀμφοτέρων γέγον' αἵρεσις · ἐζευγίσμεθα : τῆς φιλίας
Κύπρις ἐστ' ἀνάδοχος : Ὀδύνη μ' ἔχει ὅταν ἀναμνησθῶ :
ὥς με κατεφίλει ἐπιβούλως, μέλλων με καταλιμπάν[ει]ν.

« Le choix a été mutuel ; nous nous sommes unis : Vénus est garante de l'union. La douleur me saisit, quand je me rappelle comme il m'embrassait en traître, lui qui allait m'abandonner. » Αἵρεσις. Cf. Hesych. Ἡρεῖτο · ἠγάπα. I *Sam.* 19, 2 : Ἡρεῖτο τὸν Δαβὶδ σφόδρα. — Le verbe ζευγίζω se lit dans les Septante et dans les Évangiles.

4 Ἀκαταστασίης εὑρετής : καὶ ὁ τὴν φιλίαν ἐκτικῶς [νοίᾳ.
ἔλαβέ μ' Ἔρως : οὐκ ἀπαναίναμαι αὐτὸν ἔχουσ' ἐν τῇ δια-

On est d'abord tenté de rattacher les mots ἀκαταστασίης εὑρετής à la phrase précédente. Mais la *paragraphos* s'y oppose elle marque partout la fin d'un

sens. Voudra-t-on détacher ces mots et les regarder comme une exclamation? « L'inventeur de l'inconstance! » La belle doit savoir que son amant n'a pas donné le premier exemple d'infidélité. Ajoutez que ces mots sont évidemment opposés à ὁ τὴν φιλίαν ἐκτικώς, et que καί copulatif serait plus qu'inutile. Notre auteur abuse de l'asyndète; il n'aurait certainement pas inséré une conjonction parasite. Il faut donc admettre une légère incorrection : καὶ ὁ sera mis ici pour ὁ καί. Ou bien faut-il mettre la faute à la charge du copiste? On excuse plus facilement ἀπαναίναμαι (pour ἀπαναίνομαι). Traduisons : « L'inventeur de l'inconstance, lui qui est aussi l'auteur de l'amour, Éros me tient: il s'est emparé de ma pensée, je ne m'en défends pas. » L'amante trahie songerait-elle un instant à rendre infidélité pour infidélité? ou bien fait-elle allusion à l'inconstance de son amant?

6 Ἄστρα φίλα καὶ : συνερῶσα πότνια νύξ μοι, παρά-
πεμψον ἔτι με νῦν πρὸς ὃν ἡ Κύπρις ἔγδοτον ἄγει μ[ε
καὶ ὁ πολὺς ἔρως παραλαβών. Συνοδηγὸν ἔχω
τὸ πολὺ πῦρ τὸ ἐν τῇ ψυχῇ μου καιόμενον. Ταῦτά
μ' ἀδικεῖ, ταῦτά μ' ὀδυνᾷ : ὁ φρεναπάτης, ὁ πρὸ τοῦ
μέγα φρονῶν, καὶ ὁ τὴν Κύπριν οὐ φάμενος εἶναι τοῦ ἐρᾶν
ọụ̣χ̣ ἤ̣νεγκε λίαν τὴν τυχοῦσαν ἀδικίαν. [μọị̣ ạἰτ̣ίαν

« Chères étoiles et toi, la confidente de mon amour, auguste Nuit, conduisez-moi maintenant encore près de l'homme vers lequel m'entraînent en captive Vénus et le grand amour qui me possède. J'ai aussi pour guide la grande flamme qui brûle dans mon cœur. Voilà comme il m'outrage, voilà comme il me fait souffrir. Le séducteur, le présomptueux, lui qui niait auparavant que Vénus

V. 11. Crusius préfère la lecture μεταιτίαν. — 12. Peut-être ἤνεγκε ἰν (NYN, NAI, ΛΙΑΝ) [Crusius].

fût.... » La suite est d'une lecture trop douteuse pour être traduite. L'amant avait-il juré que Vénus elle-même ne pourrait le rendre infidèle à sa belle? — Le substantif φρεναπάτης ne se retrouve que dans l'*Épître à Titus*, I, 10. Là, on peut l'expliquer soit ὁ φρεναπατῶν τοὺς πολλούς, soit ὁ φρεναπατῶν ἑαυτόν.

13 Μέλλω μαίνεσθαι· ζῆλος γάρ μ' ἔχει, καὶ κατακάομαι
καταλελειμμένη : Αὐτὸ δὲ τοῦτό μοι τοὺς στεφάνους
15 βαλὲ οἷς μεμονωμένη χρωτισθήσομαι :

Il s'agit de bien interpréter les derniers mots. L'éditeur donne à χρωτίζειν le sens de colorer : il veut que la belle jette la couronne qu'elle porte sur la tête, parce qu'elle ne se soucie plus que le reflet des fleurs fasse paraître son teint plus beau. Cela serait fort étrange, et le futur χρωτισθήσομαι ne serait pas de mise. N'hésitons pas à donner à ce verbe, que nous retrouverons plus bas, le sens de χροΐζεσθαι, ἐν χρῷ συνεῖναι.

« Je vais perdre la raison : car la jalousie me tient et je me consume, délaissée. Tout au moins, jette-moi tes couronnes; je m'en enlacerai amoureusement, abandonnée que je suis. » Les mots αὐτὸ δὲ τοῦτο se réfèrent à ce qui suit. Cf. Synésios, *Ep. 4* : Ἐγγὺς μὲν ἦλθεν ἀπολέσαι πάντας ἡμᾶς· ἐπεὶ δὲ οὐκ ἀπώλεσεν αὐτὸ δὴ τοῦτο καὶ περιέσωσεν (il alla jusqu'à nous sauver). Ici la locution semble prendre un sens restrictif : « ceci même » « rien que ceci ».

16 Κύριε, μή μ' ἀφῇς ἀποκε(κλει)κλειμένην, δέξαι
μ'· εὐδοκῶ ζήλῳ δουλεύειν : Ἐπιμανοῦς [ἐ]ρᾶν
μέγαν ἔχει πόνον· ζηλοτυπεῖν γὰρ δεῖ, στέγειν,
καρτερεῖν : Ἐὰν δ' ἐνὶ προσκαθῇ μόνον, ἄφρων ἔσῃ·
20 ὁ γὰρ μονιὸς ἔρως μαίνεσθαι ποιεῖ.

Avant la ligne 16, je crois apercevoir sur la photogravure les traces d'une paragraphos. Au vers 19 le papyrus porte προσκαθει et εσει, orthographe con-

nue[1]. — A qui s'adresse le vocatif κύριε? A Éros? les mots δέξαι μ(ε) s'y opposent. On ne peut guère songer à un inconnu que notre héroïne aborderait en s'abandonnant à un mouvement de dépit tout à fait passager. M. Grenfell a sans doute raison d'entendre κύριε, ici et à la ligne 35, de l'amant (le maître, le mari[2]) infidèle. Le lieu de la scène est maintenant devant la maison de l'amant. — L. 17. J'écris ἐρᾶν, pour οραν. Quand même on admettrait un verbe ἐπιμανεῖν, on expliquerait difficilement ἐπιμανοῦσα ὁρᾶν.

« Maître, ne me laisse pas à la porte; reçois-moi dans la maison : je consens à m'asservir à la jalousie. Aimer un homme entraîné de passion en passion, cela est bien pénible. Il faut être jalouse, (et pourtant) supporter, endurer. Et, si votre affection s'attache à un seul, vous perdrez l'esprit; car l'amour exclusif rend fou. »

Pour rentrer en grâce, elle se résigne à avoir des rivales. Mais cela lui paraît dur, affreux; et l'on ne s'étonnera pas de la déclaration qu'elle va faire dès le paragraphe suivant.

Le lecteur aura remarqué que les lignes 13-19 offrent une suite ininterrompue de dochmiaques : μέλλω μαίνεσθαι | ζῆλος γάρ μ' ἔχει | καὶ κατακάομαι...... Ἐὰν δ'ἑνὶ προσκαθῇ rentrera dans le même rythme, si l'on prononce ἐάν avec synérèse ou qu'on y substitue ἄν. Mais à la ligne 20, les mots ὁ γὰρ μονιὸς ἔρως sont rebelles. La lecture μονιος est-elle tout à fait sûre?

21 Γίνωσχ' ὅτι θυμὸν ἀνίκητον ἔχω ὅταν ἔρις
λάβῃ με. Μαίνομ', ὅταν ἀναμ[νη]σθῶ, μ[ὴ] μονο-
23 κοιτήσω, σὺ δὲ χρωτίζεσθ' ἀποτρέχῃς.

1. Cf. Blass, *Aussprache des Griechischen*, p. 46.
2. [Crusius compare Martial, X, 68, 5 : κύριέ μου, μέλε μου, ψυχή μου, caresses d'une amante].

Le papyrus porte αναμ.. σθωμαι, changé en αναμ..-σθωμει, c'est-à-dire ἀναμνήσθωμ(αι) ει, barbarisme d'autant plus inadmissible qu'on a vu, à la ligne 2, la forme correcte ἀναμνησθῶ. Le copiste aurait dû écrire μὴ, car αποτρεχεις (l. 23) ne peut être qu'un subjonctif. Cf. προσκαθει, l. 19.

« Sache que j'ai un courroux indomptable quand « la rage de la querelle me prend. Je me mets en « fureur, quand je me souviens, (craignant) que je « ne doive coucher seule et que tu ne te sauves pour « faire l'amour ailleurs. » Ici encore il ne faut pas reculer devant le sens érotique de χρωτίζεσθαι. M. Grenfell pense que ce verbe signifie ici « se colorer, se frotter d'huile, » et il fait partir l'amant pour la palestre. Rien ne saurait être plus honnête.

24 Νῦν ἂν ὀργισθῶμεν, εὐθὺ δεῖ καὶ δια-
λύεσθαι. Οὐχὶ διὰ
τοῦτο φίλους ἔχομεν, οἳ κρινοῦσι
τίς ἀδικεῖ;
Col. II. Νῦν ὃν μὴ ἐπι...............
ἐρῶ κύριε τον...............
30 Νῦν μὲν ουθε................

« Désormais, si nous nous fâchons, il faut aussitôt « faire la paix. N'est-ce point pour cela que nous « avons des amis, qui jugeront de quel côté sont les « torts? »

L'éditeur écrit ἀνοργισθῶμεν en un mot, et il traduit : « apaisons notre colère ». Le composé ἀνοργίζεσθαι est sujet à caution, et, s'il existait, il aurait un autre sens. La particule καί vient à l'appui de notre interprétation. — La paix est-elle faite? L'amante se plaît à le supposer, et elle est heureuse de ce dénouement. Le commencement des sections suivantes « Désormais..... Désormais..... » l'indique assez.

Il n'y a pas grand'chose à tirer de ce qui reste des

dix-huit lignes suivantes. Relevons-y l'énigmatique ὀπυασθώμετα (marions-nous?). M. Grenfell pense que le morceau pouvait s'étendre sur une troisième colonne.

[Blass (*Jahrb. f. Philol.*, p. 347) considère ce morceau comme une μελέτη sur le thème : τίνας ἂν εἴποι λόγους κόρη ἀπολειφθεῖσα ὑπὸ τοῦ ἐραστοῦ. A la ligne 17, il écrit aussi ἐπιμανοῦς ἐρᾶν (en citant ἐπιμανῶς ἐρᾶν, proposé par M. Diels); mais il détache ces deux mots (sous-ent. ἐστίν). Ce qu'il y a de plus intéressant dans son article, c'est l'analyse métrique de ce morceau. Il y reconnaît de la prose rythmique, caractérisée surtout par le retour de groupes métriques identiques ou semblables (ἀκαταστασίης εὑρετής | καὶ ὁ τὴν φιλίαν ἐκτικώς), et par le mélange de vers proprement dits (l'hexamètre οὐκ ἀπαναίνομαι αὐτὸν ἔχουσ' ἐν τῇ διανοίᾳ). A entendre Crusius, Rohde, Wilamowitz, nous aurions là des vers lyriques du commencement jusqu'à la fin. Vers libres et prose rythmique se touchent de si près qu'il n'est pas toujours facile de les distinguer. Denys d'Halicarnasse fait remarquer qu'un morceau de Simonide, écrit en lignes continues, ressemblerait assez à de la prose nombreuse. Crusius et Wilamowitz pensent que le présent morceau est le premier exemple venu jusqu'à nous d'un genre répandu à l'époque alexandrine, le mime lyrique appelé Hilarodie et Magodie. Cela est, en effet, très probable. Ils ajoutent que les *Cantica* de Plaute, dont la comédie grecque n'a pas fourni le modèle, pourraient être imités de ces mêmes lyriques. — Plus récemment, les *Oxyrhynchos Papyri* (Grenfell et Hunt, 1899, p. 39) ont fait connaître un autre exemple de ces singulières compositions, la lamentation sur la mort d'un coq de combat.]

LA NINOPÉDIE

En 1893, Wilcken publia[1] les fragments d'un roman grec que j'appelle *Ninopédie*; il l'avait découvert parmi des papyrus envoyés d'Égypte à Berlin : le rapprochement des morceaux a donné deux fragments (A et B), composés chacun de plusieurs colonnes assez étroites : on ne compte qu'environ 20 lettres par ligne. L'écriture est une très belle onciale, et ne contredit pas les indices chronologiques tirés d'un document de l'an 101 après notre ère. L'éditeur estime que le papyrus pourrait être du milieu du Ier siècle, et que la rédaction du roman peut remonter au siècle précédent. Le héros du roman, le fameux Ninos, fondateur de Ninive, fils de Thambé (nom nouveau), est passionnément épris de sa cousine, fille de Derkeia, sœur de Thambé. Les deux amants ont leurs tantes pour confidentes; les deux sœurs favorisent, encouragent même leurs amours. Les fragments laissent entrevoir l'histoire de ces amours; ils contiennent, en outre, le commencement du récit d'une grande expédition militaire de Ninos. Le nom de la jeune princesse ne figure pas dans ces fragments, mais toutes les traditions légendaires suggèrent le nom de Sémiramis, et Δερκεία n'est évidemment qu'une forme de Δερκετώ

1. *Hermes*, XXVIII (1893), p. 161 sqq., article où se trouvent aussi quelques conjectures de Kaibel. Dans la *Revue des Études grecques*, 1893, p. 139-140, Th. Reinach donna un compte-rendu sommaire de cette publication auquel j'ajoutai quelques observations générales et un certain nombre d'essais de restitution du texte. Dans la même année parut à Rome une brochure de Piccolomini sur le *Romanzo di Nino*, avec des suppléments de Diels. En 1894, Lionel Levi publia à Turin un travail sur le même sujet. Ni Piccolomini ni Levi ne connaissaient notre article.

ou Δέρκη, qui passait pour la mère de cette reine.

Le commencement de l'ouvrage n'est pas venu jusqu'à nous. Le fragment A nous transporte au milieu du récit. Nous en donnerons d'abord la première partie, sauf les vers 1-33, qui sont trop mutilés pour qu'on puisse en tirer un texte suivi. Cependant les mots σφόδρα ἐρῶν (v. 3) prouvent qu'il y était question de l'amour de Ninos pour sa cousine, et les mots πρ]ὸς τ[ὴ]ν ἀναβο[λὴν τῶν γάμων] (v. 23-24) se rattachent déjà à l'entretien qui va suivre.

. ἐ]θάρρου⟨ν⟩ γὰρ ἀμ[φότεροί πως τ]ὰς τηθίδας μᾶλλον [ἢ τὰς ἑαυτῶν μ]ητέρας, ὁ [μὲν Νίνος ἤδη π]ρὸς τὴν Δερ[κείαν τραπόμε]νος « Ὦ μῆτερ », Col. II. εἶπεν, « εὐορκήσας ἀφῖγμαι καὶ εἰς τὴν σὴν ὄψιν καὶ εἰς τὰς περιβολὰς τῆς ἐμοὶ τερπνοτάτης ἀνεψιᾶς· καὶ τοῦτο ἴστωσαν μὲν οἱ θεοὶ πρῶτον, ὥσπερ δὴ καὶ ἴσασιν· τεκμηριώσομαι δὲ κἀγὼ τάχα καὶ τῶι νῦν λόγω[ι]· διελθὼν γὰρ τοσαύτην γῆν καὶ τοσούτων δεσπόσας ἐθνῶν ἢ δορικτήτων ἢ π[α]τρώιωι κράτει θεραπευόντων με καὶ προσκυνούντων ἐδυνάμην εἰς κόρον ἐκπλῆσαι πᾶσαν ἀπόλαυσιν· ἦν τε ἄν μου τοῦτο ποιήσαντι δι' ἐλάττονος ἴσως ἡ ἀνεψιὰ πόθου· νῦν δὲ ἀδιάφθορος ἐληλυθὼς [ὑπὸ] τοῦ θεοῦ νικῶμαι καὶ ὑπὸ τῆς ἡλικίας· ἑπτακαιδέ-

L. 34. ἐθάρρουν,[Piccolomini; θαρροῦσι, Wilcken. — 35. πρὸς τὰς τηθίδας, Picc. — 37. δὲ Νίνος ἔλεγε, Wilck. — δὲ Νίνος ἤδη, Picc. — 38. τραπόμενος, Levi; διαλεγόμενος, Picc. — 55. Avant ισως le papyrus porte ö. Les deux points indiquent sans doute que la lettre est de trop.

κατον ἔτος ἄγω καθάπερ
οἶσθας καὶ ἐνεκρίθην μὲν εἰς
ἄνδρας ἤδη πρὸ ἐνιαυτοῦ· παῖς
δὲ ἄχρι νῦν εἰμι νήπιος· καὶ
εἰ μὲν οὐκ ᾐσθανόμην Ἀφρο-
δίτης, μακάριος ἂν ἦν τῆς
στερρότητος· νῦν δὲ [τ]ῆς ὑ-
μετέρας θυγατρὸς οὐκ αἰσχρῶς
ἀλλὰ ὑμῶν ἐθελησάντ[ων αἰ-]
χμάλωτος ἄχρι τίνος ἑαλω-
κὼς ἀρνήσομαι; καὶ ὅτι μὲν
οἱ ταύτης τῆς ἡλικίας ἄνδρες
ἱκανοὶ γαμεῖν δῆλον· πόσοι
γὰρ ἄχρι πεντεκαίδεκ[α] ἐφυ-
λάχθησαν ἐτῶν ἀδιάφθοροι;
Νόμος δὲ βλάπτει με οὐ γε-
γραμμένος, ἄλλως δὲ ἔθει
φλυάρωι πλ[η]ρούμενος, ἐπειδὴ

Col. III. παρ' ἡμῖν πεντεκαίδεκα
ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἐτῶν
γαμοῦνται παρθένοι· ὅτι δὲ
ἡ φύσις τῶν τοιούτων συνό-
δων κάλλιστός ἐστι νόμος,
τίς ἂν εὖ φρονῶν ἀντείποι;
Τετρακαίδεκα ἐτῶν κυο-
φοροῦσιν γυναῖκες καί τινες
ν[ὴ] Δία καὶ τίκτουσιν· ἡ δὲ
σὴ θυγάτηρ οὐδὲ γαμήσεται;
« Δύ' ἔτη περιμείνωμεν » εἴ-
ποις ἄν. Ἐκδεχώμεθα, μῆτερ,
εἰ καὶ ἡ Τύχη περιμένει· θνη-
τὸ[ς δ]ὲ ἀνὴρ θνητὴν ἡρμο-
σάμην παρθένον καὶ οὐδὲ
τοῖς κοινοῖς τούτοις ὑπεύ-
[θυνός] εἰμι μόνον, νόσοις λέ-
γω καὶ Τύχῃ, πολλάκις καὶ τοὺς
[ἐπ]ὶ τῆς οἰκείας ἑστίας ἠρεμοῦν-
τας ἀν[α]ιρούσῃ· ἀλλὰ ναυτιλί-
αι μ' ἐκδέχονται καὶ ἐκ πολέ-
μων πόλεμοι, καὶ οὐδὲ ἄτολ-
μος ἐγὼ καὶ βοηθὸν ἀσφαλεί-
ας δειλίαν προκαλυπτόμενος,

ἀλλ' [ο]ἷον οἶσθας, ἵνα μὴ φορτικὸς ὦ λέγων· σπευσάτω δὴ ἡ βασιλεία, σπεύσατω τὸ ἀστάθμητον καὶ ἀτέκμαρτον τῶν ἐκδεχομένων με χρόνων, προλαβέτω τι καὶ φθήτω καὶ τὸ μονογενὲ[ς] ἡμῶν ἀμφοτέρων, ἵνα κἂν ἄλλως ἡ Τύχη κακό[ν] τι βουλεύηται περὶ ἡμῶν, περιλείπωμεν ἐνέχυρα. Ἀναιδῆ τάχα με ἐρεῖς περὶ τοῦ[τ]ων διαλεγόμενον· ἐγὼ δὲ ἀναιδὴς ἂν ἤμην λάθραι
Col. IV. καὶ κλεπτομένην ἀπόλαυσιν ἁρπάζων καὶ νυκτὶ καὶ μέθηι καὶ θερ⟨ά⟩ποντι καὶ τιθηνῶι κοινούμενος τὸ πάθος· ο[ὐ]κ ἀναιδὴς δὲ μητρὶ περὶ γάμων θυγατρὸς εὐκταίων διαλεγόμενος καὶ ἀπ' αὐτῶν ἃ δέδωκας καὶ δεόμενος τὰς κοινὰς τῆς [ο]ἰκίας καὶ τῆς βασιλείας ἁπάσης εὐχὰς μὴ εἰς τοῦτον ἀναβάλλεσθαι τὸν καιρὸν ὃς ἐφ' ὑμῖν οὐκ ἔσ[τ]αι. Ταῦτα πρὸς βουλομένην ἔλεγε τὴν Δερκείαν, καὶ τάχ[α] βραδύνας πρότερον ἂν αὐτ[ὴ]ν ἐβιάσατο τοὺς περὶ τούτων ποιήσασθαι λόγους· ἀκκισαμένη δ' οὖν βραχέα συνηγορήσε[ι]ν ὑπισχνεῖτο.

Avant d'aller plus loin, traduisons :

« Or, comme ils parlaient l'un et l'autre plus hardiment à leurs tantes qu'à leurs mères, Ninos s'adressa enfin à Derkeia et lui dit : « Mère, je me « présente à ta vue et aux embrassements de ma « bien-aimée cousine après avoir tenu mon serment; « j'en prends à témoin les dieux d'abord, qui le

« savent, et je le prouverai sans doute aussi, moi-« même par ce que je vais dire; car, après avoir « parcouru tant de pays, me trouvant maître ab-« solu de tant de peuples, les uns conquis par « moi, les autres soumis par mon père, qui m'obéis-« saient et m'adoraient, je pouvais me gorger à « satiété de toute espèce de voluptés, et, si l'avais « fait, mon amour pour ma cousine en aurait sans « doute souffert. Mais, après avoir résisté à toutes « les séductions, je suis vaincu par le dieu et par la « jeunesse. Je suis dans ma dix-septième année, « comme tu sais, et j'ai été inscrit parmi les hommes « déjà l'année dernière. Cependant je suis aujour-« d'hui encore un enfant vierge. Si je n'avais pas « ressenti l'atteinte d'Aphrodite, je serais heureux « dans cette insensibilité; mais, captif de votre fille, « que j'aime en tout bien tout honneur, et avec votre « agrément, jusques à quand dissimulerai-je ma « défaite? Qu'à mon âge les hommes soient mûrs « pour le mariage, cela est évident, car combien y « en a-t-il qui soient restés vierges jusqu'à quinze « ans? Ce qui me fait tort, c'est une loi non écrite, « mais consacrée par une vaine coutume : chez « nous, les jeunes filles se marient la plupart du « temps à quinze ans ; cependant la nature est la « meilleure loi de ces unions : quel homme de bon « sens pourrait le contester? Les femmes conçoivent « à quatorze ans, et quelques-unes, par Zeus, en-« fantent même dès cet âge; et ta fille ne se marie-« rait même pas encore? « Attendons deux ans, « diras-tu. » Ah, mère, ajournons si Fortune aussi « veut bien attendre; mais, homme mortel, je me « suis attaché à une fille mortelle, et je ne suis pas « seulement exposé aux accidents communs, je « veux dire les maladies, et à Fortune, qui souvent

« enlève même ceux qui restent tranquilles près du « foyer domestique : expéditions maritimes et guerre « sur guerre m'attendent, et je ne suis pas sans cou- « rage, je ne couvre pas la lâcheté du masque de la « prudence. Je suis tel que tu me connais, pour « parler sans jactance. Hâtons-nous donc, dans l'in- « térêt du royaume; hâtons-nous en considérant « l'incertitude et l'imprévu des conjonctures qui « m'attendent. Un autre motif encore nous pousse « à hâter le mariage : nous sommes l'un et l'autre « enfants uniques; si Fortune nous réserve quelque « accident, laissons des gages après nous. Tu me « traiteras peut-être d'impudent, de parler ainsi; je « réponds, moi, que je serais impudent si je cueillais « clandestinement et en cachette des plaisirs illi- « cites, si je prenais pour complices de ma passion « la nuit, l'ivresse, quelque serviteur, quelque es- « clave pédagogue. Il n'y a pas d'impudence à parler « à une mère d'un mariage désiré avec sa fille, à « réclamer ce que tu as accordé, et à demander de « ne pas différer l'accomplissement des vœux de tout « le royaume jusqu'à un moment où vous ne serez « plus les maîtres de les réaliser. » En parlant ainsi, il venait au-devant des désirs de Derkeia : s'il avait tardé, il l'aurait peut-être forcée de parler la première de ces choses. Aussi promettait-elle, après avoir fait quelques façons, de plaider sa cause.

Avant de partir pour la guerre, où il allait gagner ses éperons, le jeune prince s'était donc engagé à rester fidèle à l'amante qui lui avait été promise par sa mère, et, dès son retour, il était allé l'embrasser.

Voici maintenant la suite du récit :

Col. IV. Τῆι κόρηι δ' ἐν ὁμοίοις πά-
θεσιν οὐχ ὁμοία παρρησία τῶν
λόγων ἦν πρὸς τὴν Θάμβην.

Ἡ γὰρ παρθέ[νων ἐντὸς τ]ῆς γυ-
ναικωνίτιδ[ος ζωὴ ο]ὐκ εὐ-
πρεπεῖς ἐπο[ρίζετο λό]γους
αὐτῆ(ι)· αἰτ[ουμένη δ]ὲ και-
ρὸν ἐδάκρυσ[ε καὶ ἐβο]ύλε-
τό τι λέγειν, [πρὶν δ' ἄρξ]ασθαι
ἀπεπαύετο· [τάχα δὲ μέ]λ-
λησιν αὐτόμ[ατ]ον [σημ]ήνα-
σα λόγου τὰ χείλη μὲν ἂν διῆι-
ρε καὶ ἀνέβλεψεν ὥ[σπερ τ]ι λέ-
ξουσα· ἐφθέγγετο δ[ὲ τελε]ίως
οὐδέν· κατερρήγνυ[το δὲ] αὐ-
τῆς δάκρυα· καὶ ἠρυ[θαίνο]ν-
το μὲν αἱ παρειαὶ πρὸ[ς τὴν] α[ἰ]-
δῶ τῶν λόγων· ἐξ ὑ[πογύου]
δὲ πάλιν ἀρχομέν[η]ς [βούλε]-
σθαι λέγειν ὠχραίνο[ντο, καὶ]
τὸ δέος μεταξὺ[ἦν φόβου]
καὶ ἐπιθυμίας, καὶ [ὀκνούσης μὲν]
αἰδοῦς, θρασυνομέ[νου δὲ καὶ]
τοῦ πάθους, ἀποδε[ούσης δὲ]
τῆς γνώμης, ἐκύ[μαινε σφόδρα]
καὶ με[τὰ π]ολλοῦ κ[λόνου· ἡ δὲ Θάμ-]
βη τὰ [δάκρ]υα ταῖς χ[ερσὶν ἀπο]-
μάττο[υσα π]ροσέτ[αττε θαρ]-
ρεῖν κα[ὶ ὅ]τι βούλοιτ[ο διαλέ]-
γεσθαι· ὡς δὲ οὐδὲν [ἤνυσεν,]
ἀλλὰ ὁμοίοις ἡ παρθέ[νος κατεί]-
χετο κακοῖς, Ἅπαν[τος ἔφη]
μοι λόγου κάλλιον, ἡ [σιωπὴ]
διαλέγεται, μὴ σὺ μέ[μφῃ τὸν]
ἐμὸν υ[ἱ]όν· οὐδὲν μὲ[ν γὰρ]
τετόλμηκεν οὐδὲ θ[ρασὺς ἡ]-
μῖν ἀπὸ τῶν κατορθω[μάτων]
καὶ τροπαίων ἐπανε[λθὼν]
οἷ[α πο]λεμιστὴς πεπ[είρα-]
κεν εἰς σέ· τάχα δὲ κ[οὐκ ἂν ἐσι]
ώπας τοιούτου γενομ[ένου. Ἀλλὰ]
βραδὺς ὁ νόμος τ[οῖς . . . . .]-
ρίοις[1] γάμων. σπεύδει δ[ὴ γαμεῖν]
ὁ ἐμὸς υἱός· οὐδὲ διὰ τ[οῦτο]

1. Peut-être : τοῖς νυμφίοις.

κλαίεις βιασθῆναί σε δ[εῖν;]
Ἅμα μιδιῶσα (*sic*) περιέβα[λλεν]
αὐτὴν καὶ ἠσπάζετο· [......]
φθέγξασθαι μέν τι οὐ[δὲ τό]-
τε ἐτόλμησεν ἡ κόρη [,παλ]-
λομένην δὲ τὴν καρδί[αν τοῖς]
στέρνοις αὐτῆς προσθε[ῖσα]
καὶ λιπαρέστερον κατα[φιλοῦ]-
σα τοῖς τε πρότερον δάκ[ρυσι]
[κ]αὶ τῆι τότε χαρᾶι μόνο[ν οὐ]-
[χ]ὶ καὶ λάλος ἔδοξεν ε[ἶ]να[ι ὧν]
ἐβούλετο· Συνῆλθον οὖ[ν αἱ ἀ]-
δελφαὶ καὶ προτέρα μὲν [ἡ Δερ]-
[κ]εία, Περὶ σπουδαίων ἔφ[η...]

« La jeune fille, tout en éprouvant une passion semblable, n'osa parler à Thambé avec la même franchise, car, la vie des jeunes filles à l'intérieur du gynécée ne lui apprenait pas à discourir avec art. En attendant le moment convenable, elle pleura; elle essayait de dire quelque chose, mais avant de commencer elle s'arrêtait. Peut-être aussi par un mouvement involontaire de réserve, après avoir remué les lèvres et levé les paupières, comme si elle voulait parler, elle ne proférait aucun son et versait un torrent de larmes. Tantôt ses joues se coloraient parce qu'elle rougissait de ce qu'elle allait dire et aussitôt après pâlissaient, quand elle commençait à vouloir parler. Honteuse, elle allait sans cesse de la crainte au désir : tantôt la pudeur hésitait, tantôt la passion s'enhardissait : incapable de résolution, elle bouillonnait, pleine d'agitation. Thambé essuyant de ses mains les larmes de sa nièce, l'engageait à s'enhardir et à dire ce qu'elle voulait, mais comme elle n'obtenait rien et que la jeune fille restait dans le même embarras. « Mieux que toute parole », dit Thambé, « ton silence me parle; ne blâme pas mon fils, il n'a rien osé : après tant de succès et de tro-

phées, de retour près de nous, loin d'agir en guerrier audacieux, il n'a rien entrepris contre toi et sans doute tu n'aurais pas gardé le silence s'il s'était conduit autrement. Mais la loi du mariage semble lente aux fiancés, mon fils a hâte d'épouser, ce n'est pas à cause de cela que tu pleures, faut-il te forcer à parler? » Tout en parlant ainsi, elle l'embrassait en souriant, elle la caressait.... Alors même, la vierge n'osait parler, en serrant son cœur palpitant contre le sein de sa tante et en l'embrassant avec plus d'ardeur elle semblait, par les larmes qu'elle venait de verser et par la joie qu'elle témoignait, presque dire abondamment ce qu'elle désirait. Les sœurs se réunirent donc et Derkeia parla ainsi la première. « Il s'agit de choses sérieuses.... »

On devine le résultat de cette délibération entre deux femmes qui favorisaient les amours de leurs enfants et qui désiraient les unir aussi promptement que possible. Cependant la coutume s'opposait à ce désir et il fallait, ce semble, obtenir le consentement du roi. Toutefois il est très probable que le mariage immédiat a été résolu d'un commun accord, et certaines expressions du fragment B viennent, ce semble, à l'appui de cette hypothèse. S'il en est ainsi, les noces ont dû être décidées dans la lacune, et l'on voit que les jeunes mariés ne jouirent pas longtemps de leur bonheur. Ninos dut partir de nouveau pour la guerre, sinon le lendemain du mariage, du moins bientôt après.

B Col. I. οὐ γὰρ ἀπελείφθη
ὁ Νίνος τ]ῆς μητρὸς ἐντὸ(ς)
ἰούσης, ἀλλ' ἠ]κολούθησεν ἀκα-
χή]μενος] καὶ περιερρηγμέ-
νος καὶ οὐδ]αμῶς ἱεροπρεπής.
Εἰσῄει δ]ὲ δακρύων καὶ κο-

μιδῆ δῆλος ἦν ἐ]κ τοῦ σχήματος
ἀλόγως ἐξ]ειρχθεὶς ἅτε μέ-
τριος ὤν· ἀναπηδήσασαν δὲ αὐ-
τὴν ἐξαίφ]νης καὶ βουλομέ-
νην ἐλέγξ]αι ταῦτα, πιέσας
χεῖρας ταῖς χ]ερσὶν ὁ Νίνος
τ]ις εἰπών σοί με
παρ]θένων ἔστω καὶ
τ]ῆς μητρὸς καὶ ἡ
οὕτως ἄγομε
κ]αὶ τάχα που καγὼ
οὐ δὴ βούλομαι
ἀκρατὴς νῦν] ὢν μᾶλλον ἢ πρό-
τερον εἰρω]νεύεσθαι οὐδ' αὖ
[ὡς ἐπειρη]σάμ[ην] ὑπονοῆ-
σαι δίκαιό]ς τις ἔστω· τοῦ-
το γὰρ κατὰ τὰ] ὁμοσθέντα τό-
τε δίχα ὅρ]κου πεπιστεύ-
σθω μοι νῦν]... δὲ πανήμε-
ροι συνῆσαν] ἀλλήλοις ὅσα μὴ
στρατιωτ]ικῶν ἀφείλ-
κετο, οὐδ' ἐλ]λιπῶς ὁ Ἔρως ἀνερ-
ρίπισεν αὐτοὺς] κόρῳ μὲν τὸ
]διαιτήσεως ἀμ-
]τε τε εἰς τὰς ἐπι
ἐν χ]ερσὶ διαζευ-
]μενος· οὔπω
δὲ τοῦ ἦρος ἀκ]μάζοντος
... ὁ στρατη]γὸς Ἀρμενί-
ων νοση

Il manque deux lignes.

Col. II. ἀνόπλου συγκροτεῖν τῶν ἐ-
πιχωρίων. Δοκοῦν δὴ καὶ τῶι
πατρὶ τὸ Ἑλληνικὸν καὶ Καρι-
κὸν ἅπαν σύνταγμα καὶ μυρι-
άδας Ἀσσυρίων ἐπιλέκτους
ἑπτὰ πεζὰς καὶ τρεῖς ἱππέων,
ἀναλαβὼν ὁ Νίνος ἐλέφαντάς

V. 19. ἀκρατὴς Piccolomini; γαμέτης νῦν Levi. — 22-25. Suppléments de Diels.

τε πεντήκοντα πρὸς τοῖς
ἑκατὸν ἐλαύνει· καὶ φόβος
μὲν ἦν κρυμῶν καὶ χιόνων
περὶ τὰς ὀρείους ὑπερβολάς. Πα-
ραλογώτατα δὲ θῆλυς καὶ πο-
λὺ θερειότερος τῆς ὥρας ἐπι-
πεσὼν νότος λῦσαί τε ἐδυ-
νήθη τὰς χιόνα[ς κ]αὶ τ[οῖς ὁδεύ]-
ουσιν ἐπεικῆ πέ̣[ρ]α πάσης ἐλ-
πίδος τὸν ἀέρα παρασχεῖν.
Ἐμόχθησαν δὴ [ταῖ]ς διαβάσε-
σιν τῶν ποταμῶν μᾶλλον
ἢ ταῖς διὰ τῶν ἀκ̣ρ̣ω̣ρειῶν
πορείαις· καὶ ὀλίγος μέν τις
ὑποζυγίων φθόρος καὶ τῆς
θεραπείας ἐγένετο· ἀπαθὴς
δὲ ἡ στρατιὰ καὶ ἀπ' αὐτῶν ὧν
ἐκινδύνευσε θρασυτέρα κα-
τὰ τῶν πολεμίων διεσέσω-
στο. Νενικηκυῖα γὰρ ὁδῶν ἀ-
πορίας μεγέθη ποταμῶν
ὑπερβάλλοντα, βραχὺν εἶναι
πόνον ὑπελάμβανε μεμηνό-
τας ἑλεῖν Ἀρμενίους· εἰς δὲ
τὴν ποταμίαν ἐμβαλὼν ὁ
Νίνος καὶ λείαν ἐλασάμενος
πολλὴν ἐρυμνὸν περιβάλλε-
ται στρατόπεδον ἔν τινι πε-
δίωι· δέκα τε ἡμέρας ἀναλα-
βὼν μάλιστα τοὺς ἐλέφαν-
τας ἐν ταῖς πορείαις ἀποτε-

Col. III.

τρυμένους ὡς ἔχ̣[ας ὁ Ἀρμένιος]
μετὰ πολλῶν ὁ[ρᾶται μυρί-]
άδων, ἐξαγαγὼ[ν τὴν δύνα-]
μιν παράταττε[ι· κατέστησε]
δὲ τὴν μὲν ἵππο̣[ν ἐπὶ τῶν]
κεράτων, ψειλού[ς δὲ καὶ γυ-]
μνήτας τό τε ἄγ[ημα τὸ ξενι-]
κὸν ἅπαν ἐπὶ τῶ[ν ἐσωτέρω]
τῶν ἱππέων· μέ[ση δὲ ἡ πεζῶν φά-]
λαγξ παρέτεινε̣ν [· Πρόσθεν δὲ]
οἱ ἐλέφαντες ἱκα[νὸν ἀπ' ἀλ-

λήλων μεταίχμι[ον διαστάν-
τες πυργηδὸν ὡ[πλισμένοι]
προεβέβληντο τῆ[ς φάλαγγος
καθ' ἕκαστον δὲ α[ὐτῶν ἦν]
χώρα διεστηκότ[ων τῶν λό-]
χων ὡς εἴ τι που τα[ραχθείη]
θηρίον ἔχ[ο]ι διελθ[εῖν τὴν]
κατόπιν. Οὕτως [δὲ διεκεκό-
σμητο ἡ κατ' ἐκ[εῖνα...]
ρος τῶν λόχων ὥ[στε ταχέως]
ἐπιμῦσαί τε ὁπότ[ε βουληθεί-]
η δύνασθαι καὶ πά[λιν διεκ-]
στῆναι τὸ μὲν εἰς [τὴν ὑπο-]
δοχὴν τῶν θηρίω[ν, τὸ δὲ εἰς]
κώλυσιν τῆς εἰσδρ[ομῆς τῶν]
πολεμίων· Τοῦτο[ν οὖν τὸν]
τρόπον ὁ Νίνος τὴ[ν ὅλην δια-]
τάξας δύναμιν ἱππέ[ας παρεξε]
λαύνει· καὶ καθάπερ [εἰς σταδί]
αν προτείνων τὰς [χεῖρας]
« τὸ θεμέλιον », ἔφη, « τ[ά τε κρί-]
σιμα τῶν ἐμῶν ἐλπ[ίδων τάδε ἐ]-
στίν. Ἀπὸ τῆσδε τῆς [ἡμέρας]
ἢ ἄρξομαί τινος μεί[ζονος]
ἢ πεπαύσομαι καὶ τῆ[ς νῦν ἀρχῆς].
Τῶν γὰρ ἐπ' Αἰγυπτίου[ς...]
τα τῆς ἄλλης πολεμ[....]

Car il ne resta pas loin derrière sa mère qui rentrait dans le palais..., mais il la suivit triste, les vêtements déchirés, avec des dehors peu majestueux; il entra tout en larmes: toute sa tenue montrait très clairement qu'on l'avait exclu sans raison, car il se dominait. Comme elle s'était levée en sursaut et voulait lui reprocher cette conduite, Ninos lui saisit les mains en disant :

« Je ne veux, maintenant que je suis ton époux, pas plus qu'autrefois, me livrer à la débauche; et que personne n'ait le droit de soupçonner que je l'aie essayé; je l'avais juré alors, que l'on m'en croie

maintenant sur parole. Là-dessus ils passaient ensemble tout le jour, autant que le permettaient à Ninos ses devoirs militaires. Eros ne manquait pas de les enflammer ; et si la satiété du commerce amoureux tempérait leur ardeur, l'attente d'une séparation prochaine la stimulait. Mais au premier réveil du printemps, le général Arménien....... »

Ayant obtenu l'assentiment de son père, Ninos se met en marche avec tout le corps des troupes grecques et cariennes, soixante-dix mille fantassins et trente mille cavaliers arméniens, tous soldats d'élite, et de plus cent cinquante éléphants. On craignait de trouver de la glace et de la neige au passage des montagnes, mais contre toute attente, il survient un vent doux, d'été plus que de printemps, assez fort pour fondre les neiges et attiédir l'air au gré des soldats, plus qu'ils ne pouvaient l'espérer. Aussi le passage des fleuves fut-il plus pénible que les marches dans la montagne. On perdit peu de bêtes de somme et d'hommes de service ; mais l'armée n'ayant pas souffert, les dangers mêmes qu'elle avait bravés lui donnèrent plus de hardiesse contre l'ennemi. Victorieuse de la difficulté des chemins et de la violence des fleuves immenses, elle croyait triompher facilement de la démence des Arméniens. Arrivé dans la région des rivières, Ninos capture de nombreux troupeaux et s'entoure d'un camp fortifié dans une plaine. Après avoir donné environ dix jours de repos aux éléphants, épuisés par les marches, comme on aperçoit à distance l'Arménien avec une armée nombreuse, il fait sortir les troupes et les range en bataille. Il place la cavalerie aux ailes, les troupes légères, les frondeurs, et tout le corps des auxiliaires à l'intérieur des ailes ; au centre même, s'étend la phalange des fantassins. En avant,

les éléphants, placés à distance convenable les uns des autres et cuirassés, formèrent un rideau de tours qui couvrait les phalanges. Derrière chaque éléphant les manipules laissaient, quand ils étaient séparés, un espace libre, afin que, s'il arrivait qu'une bête s'effrayât, elle put s'y retirer; et les flancs parallèles des manipules étaient arrangés de façon à pouvoir promptement fermer l'intervalle s'il en était besoin pour empêcher l'ennemi d'y pénétrer, ou bien à le rouvrir pour laisser passer une bête. Après avoir rangé ses troupes, Ninos passe à travers les rangs des cavaliers, et tendant les bras en avant comme pour un combat corps à corps, il dit: « Mes espérances, reposent sur cette bataille décisive. Selon son issue je régnerai sur un plus grand empire, ou je perdrai celui que nous possédons, car les entreprises contre l'Égypte et les autres pays ennemis.... »

On retrouve dans les autres romans grecs venus jusqu'à nous, tous postérieurs au nôtre, un grand nombre de mots et de locutions qui figurent dans les fragments qu'on vient de lire. Wilcken, Piccolomini et Levi les ont diligemment recueillis. Par le style aussi toutes ces productions se ressemblent. Leurs auteurs ont été formés à l'école des rhéteurs. Ils écrivent avec une élégance raffinée, ils abondent en faux brillants, en métaphores frappantes, en raisonnements subtils, soit qu'ils racontent, soit qu'ils fassent parler un personnage. Le discours de Ninos est une argumentation savante, conduite d'après toutes les règles de l'art. Notre roman prélude aussi aux autres en combinant la peinture de l'amour avec la description, plus ou moins fantaisiste, de pays lointains et le récit de batailles. C'était le goût du temps : les romanciers grecs ont toujours cherché à intéresser les lecteurs par le mélange de morceaux

érotiques, graphiques et militaires. Toujours les amants sont séparés après avoir couru les plus grands périls à l'étranger. Mais généralement la belle est enlevée, l'amant la cherche de pays en pays, les aventures les plus extraordinaires, après les avoir rapprochés, les séparent de nouveau. Ici la séparation est volontaire; ce héros part pour obéir au devoir, il fera la guerre à la tête de son armée, et s'il expose souvent sa vie, s'il soumet un peuple après l'autre et prolonge ainsi son absence, il semble que l'héroïne languira dans son palais en sécurité et sans autre aventure. Ils sont dans ce roman, comme dans les autres, des parangons de vertu, de pureté idéale; mais si plus tard la passion s'allume toujours par un coup de foudre, ici les amants, élevés ensemble, sont unis dès leur enfance par une tendre affection. Un rapprochement d'un autre genre a été fait par Diels. On sait que Ptolémée Evergète se vit obligé de partir pour la guerre dès le lendemain de sa nuit de noces. Dans sa douleur la reine coupa ses beaux cheveux, sacrifice célébré à l'envi par les astronomes et les poètes courtisans. Ce n'est cependant pas une raison de croire que le Ninos de notre roman quitta lui aussi sa jeune femme le lendemain même du mariage.

Si l'on demande maintenant quelle est la part de l'invention et de la tradition dans le poème, il est clair que nous sommes loin des fables syriennes et du culte d'Ascalon où Derkéto était adorée comme une déesse *desinens in piscem mulier formosa superne*, et sa fille Sémiramis passait pour avoir été nourrie par des colombes et changée elle-même en colombe. Depuis longtemps Ctésias et d'autres écrivains grecs avaient fait de ces fables de l'histoire et de ces divinités des hommes, de manière cependant

à laisser entrevoir quelques traits de la mythologie orientale. Dans le roman, tout est devenu purement humain et toutes les traces de la version primitive ont disparu. Le personnage légendaire de Ninos avait toujours passé pour un grand conquérant; il l'est encore ici, mais l'auteur prête à ce rude guerrier, de même qu'à Sémiramis, les sentiments les plus délicats et la plus noble conduite. Ce sont des héros de roman dans le goût de l'hellénisme alexandrin. Aussi notre roman a-t-il été comparé avec raison aux romans postérieurs. Mais il est étrange qu'on n'ait pas songé à le rapprocher de la *Cyropédie*. Comme le héros de Xénophon, le Ninos du roman se montre grand capitaine à peine sorti de la jeunesse et ses exploits militaires remplissent une grande partie du récit. Sans doute l'élément érotique y tient plus de place, mais il ne fait non plus défaut chez Xénophon; son héros en disserte et, craignant de se laisser entraîner par la passion, évite la tentation; un de ses amis y succombe, Panthée et Abradate donnent l'exemple d'un parfait amour qui remplit leur cœur sans amollir leurs âmes fortement trempées. Comme Ninos et Sémiramis ont été élevés ensemble, on peut croire que le romancier racontait leurs premières années et leur éducation. A en juger par certains indices, l'éducation militaire de Ninos était faite par son père, lui aussi homme de guerre. Ninos fait ses premières campagnes sous le commandement et la direction de son père, et plus tard, quand il commande à son tour, il prend l'avis de son père avant de partir. Malheureusement nos fragments s'arrêtent au moment où Ninos prononce une harangue militaire. Comme il est beau parleur et grand raisonneur, il faisait sans doute un long discours,

exposait les avantages de son plan de bataille pour encourager ses troupes en les intruisant. Je pense donc que le titre de *Ninopédie* conviendrait assez à ce roman.

LES CHAMPS MAUDITS

C'est à MM. Grenfell et Hunt qu'est due la plus grande partie du beau volume que nous annonçons[1]. Nous sommes si habitués à voir paraître leurs travaux coup sur coup, qu'au lieu de nous étonner de cette infatigable activité, je crois que nous nous étonnerions si une année ne nous apportait pas un nouveau livre de leur main. Le présent volume se compose d'une Introduction de 74 pages, de textes, de tables et de planches. On y trouve d'abord une exacte topographie du Fayoum, suivie d'une histoire des découvertes de papyrus dans ce canton de l'Égypte. Dès 1778, la *Charta Borgiana* fut envoyée en Europe, mais les autres rouleaux, au nombre d'environ cinquante, trouvés avec ce papyrus, furent, dit-on, brûlés par les indigènes à cause de leur parfum aromatique. C'est seulement un siècle plus tard, depuis 1877, que les fouilles et les découvertes se multiplièrent. On connaît les plus importantes. Nos deux jeunes savants, qui n'explorent le

1. Tiré du *Journal des Savants*, cahier de janvier 1901, p. 24 sqq. EGYPT EXPLORATION FUND. GRÆCO-ROMAN BRANCH. FAYUM TOWNS AND THEIR PAPYRI, by B. Grenfell, D. Lit., M. A. and A. S. Hunt, D. Lit., M. A., and D. G. Hogarth, M. A., with a chapter by J. Grafton Milne, M. A. London, Offices of the Egypt Explor. Fund, etc., 1900. XVI et 571 p. in-4°, 19 planches.

Fayoum que depuis 1897, quand les lieux les plus riches en manuscrits importants avaient déjà été fouillés, se sont attaqués à une région délaissée jusque-là et fournissant des documents intéressants encore, mais, la plupart, plus courts et d'une moindre portée. Le pays est couvert de centaines de monticules; lesquels fallait-il choisir pour les fouilles? Des objets de pierre, de bois, de poterie, se trouvent un peu partout, mais on a remarqué que les papyrus en bon état ne se rencontraient que dans un terrain appelé *afsh* par les fellahs, C'est une espèce de terre mêlée de paille hachée ; encore faut-il qu'elle soit d'une consistance moyenne, ni trop dure, ni trop molle, pour bien conserver des papyrus. Cet indice a été un guide sûr pour nos explorateurs. Ils ont retiré, des ruines de maisons enterrées, des manuscrits qui paraissent y avoir été conservés par les propriétaires, d'autres qui furent jetés plus tard dans les décombres. Dans la description détaillée des fouilles et de leurs produits, MM. Grenfell et Hunt ont été aidés par deux collaborateurs qui ont étudié les monuments, les objets d'art, les ustensiles, les monnaies. Ils se sont réservé les papyrus. Parlons d'abord et surtout de ces derniers.

Les papyrus littéraires ne sont pas nombreux. Un seul contient un texte nouveau. C'est un fragment poétique qui ressemble à quelques morceaux encore inédits que M. Crusius se propose de publier ; là est le principal intérêt de ces vers étranges et médiocres. Le fragment se compose de trois colonnes : la première n'offre qu'un petit nombre de lettres, la seconde est en très mauvais état, la troisième seule est assez bien conservée. Dans la seconde colonne le copiste a laissé deux blancs, l'un,

en haut, d'à peu près cinq lignes ; l'autre, un peu plus grand, vers le milieu. Dans la troisième colonne il n'y a pas de blanc, mais les lignes 4-19 et 34-42 sont d'une autre écriture plus petite et plus compacte, peut-être cependant de la même main. Les éditeurs supposent, avec raison, que ces deux particularités sont connexes. Je crois que le scribe avait trouvé dans un autre manuscrit de quoi remplir les lacunes de la dernière colonne, et qu'ayant laissé des blancs insuffisants, il se vit obligé de serrer son écriture. Nous donnons d'abord les 29 premières lignes de la troisième colonne :

λοξὴν δ'ἀτράπου τρίβο[ν ἑρπύσας
τόπον ἦλθε τὸν οὔ[τ]ι[ς ἐπῆλθ' ἑκών.
'Εφοβεῖτο · φόβος γόνυ δ̣ε̣ῖ'[κ]φοβο[ν·
κατὰ πᾶσαν ἐτύγχανε σ̣ῶ̣μ̣α̣τ̣[α.

Πολλοὶ δὲ κύνες περὶ τοὺς νεκροὺς
θοίνης χάριν ἦσαν ἀφιγμένοι.
'Ἀ̣νετὸν ⟨δ⟩ὲ πόνοις κραδίαν φέρων
ἐπ̣όδιζε (?) πρόπαντα δέος μεθείς,
ὡς αὐτὸν ἔχων ε̣ρρωδ̣ι̣ πόρον.

Κ[α]ὶ δὴ χθόνα δυστράπ[ελ]ον φθάσας,
ἀ[σ]χήμονας ἦλθε παρ' ἠ̣όνας.
'Ενθένδε πέτρα[ν] καθίσας, ὅτε
κάλαμον μὲν ἔδησε[ν] νεκρᾷ τριχί,
δέλεαρ δὲ λαβὼν καὶ ψωμίσ[α]ς

ἄγκιστρον ἀνῆκε βαθεῖ βυθῷ,
τὴν νηχομένην δ̣' ἕ[λκ]ων [τρίχ]α

V. 1. Ne sont pas notées les orthographes vicieuses ει pour ι, αι pour ε. — V. 2. οὔτις ἀφίκετο Éd. — V. 3. Suppléments des Éd. — V. 5. περὶ Éd. πιρι Pap. — V. 7. επονεις Pap. — V. 8. επλοειζε, le second ε peut aussi être un σ ou un γ. Je donne à ποδίζειν un sens voisin de celui avec lequel il est employé dans le lexique de Suidas à l'article Ἔμπουσα. — V. 9. ε̣ρρωδ̣ι̣. La première lettre pourrait aussi se lire θ ou σ, la seconde υ. — V. 10. Suppléments des Ed. — V. 12. ἔνθεν δὲ Éd. — V. 15. ἀνῆκε Ed. ανηγε Pap. — V. 16. δ̣ε̣[..]ω̣ν̣[....]α, la première lettre peut aussi se lire σ, l'ω peut être un μ. Le supplément τρίχα est dû aux édite s.

ὡς (δ') οὐδὲν ὅλως τότ' ἐλάμϐανεν,
[κατὰ τὸν βυθὸν]
κατὰ θυμὸν ανεσ. ο.[....]ε̣ν̣ως.

Ἀχανὲς γὰρ ἔ̣κειτ[ο τάδ]ην πέριξ
δάπεδον γέμον α̣ἰ̣νομόρων νεκρῶν
πελεκιζομ̣ένων, σταυρουμένων·
λυγρὰ σώματα δ'[ἵστ]αθ' ὕπ[ε]ρθ̣ε̣ γῆς
τετραχηλακοπημ̣[έ]να προσφάτως·

ἕτεροι πάλιν ἐσκολοπισμένο[ι
ἐκρέμαντο τροπαῖα π̣ι̣κ̣ρᾶς τύχης.
Ποιναὶ δ' ἐγέλων μέλ[ε]ον νεκρῶν
θανάτου τρόπον ἐστεφανω[μ̣έναι.
Μιαρὰ δὲ λύθρου τις ἐκεῖ πνοή.

On voit ici une suite de tétrapodies anapestiques, le quatrième anapeste étant remplacé par un iambe. Ce mètre ne se rencontre que sporadiquement chez les anciens lyriques. Dans les Hymnes de Mésomède et dans Lucien, *Tragodopodagra*, v. 88 sqq. (Christ, § 265) il est mêlé à des dimètres catalectiques. Un psaume chrétien, cité par Christ (*Metrik*, § 265), est aussi écrit dans ce mètre. On le retrouvera dans un papyrus encore inédit de Heidelberg. J'ai vu ce papypus et je crois pouvoir dire, sans indiscrétion, que par le style aussi notre fragment s'en rapproche quelque peu : un de ces longs composés qui y abondent se lit ici au vers 24, qu'il remplit presque tout entier. Cependant notre poésie ne semble pas rouler sur une métamorphose comme les poésies de Heidelberg, et les papyrus ont été écrits à plusieurs siècles d'intervalle. Essayons maintenant de traduire :

« Ayant pris un sentier détourné, il vint dans un lieu où personne ne vint de plein gré. Il eut peur

V. 17. ελαμ- μ̣α̣ν̣εν Pap. — V. 18. Est barré dans le Pap. — V. 20. L'adverbe τάδην est attesté par l'*Etymol. Magn.*, à l'article βάδην. Cf. ἐκτάδην. — V. 25. δὲ εἵαθ' Crusius.

(la peur entrave un genou épouvanté)... des cadavres se trouvaient (gisant) sur tout (le sol). Beaucoup de chiens y étaient venus pour se repaître de la chair des morts. Mais, ayant un cœur voué aux peines, il surmonta son effroi et piétina tous les corps, les regards dirigés vers le passage même. Après avoir dépassé ces lieux épouvantables, il vint près d'un rivage désolé. Puis il s'assit sur un rocher, attacha à un roseau un cheveu de cadavre, prit une amorce et, en ayant garni l'hameçon, le laissa couler au fond de l'eau. Mais en retirant le cheveu flottant, comme il n'avait pris absolument rien... car tout autour s'étendait une vaste plaine remplie de cadavres de suppliciés, morts par la hache ou sur la croix; au-dessus du sol se tenaient de pitoyables corps la gorge récemment coupée; d'autres, empalés, étaient suspendus comme trophées d'un cruel destin. Les Furies, ceintes de couronnes, riaient en insultant à la mort lamentable des torturés. Une odeur infecte de sang pourri s'exhalait de ce lieu. »

Ὁ δὲ φρικαλέον δέμας ἑλκύ̣[σας]
ἐλέησε ν̣ε̣ο̣τ̣[τ
λευκῆρες αἴγδ̣ο̣[ν.....
πάλι δ' ἴαχε̣ π.....
Ἔλεγεν δ̣ε̣.[κλύ'] εἴ τιν' [ἔχεις νόον]

τί με γυμ̣π̣ν̣ον ἔτ̣ι̣σας
τί δέ μ' ἐξαπατῶσα δ̣ι̣.....
σπαταλῶσά με δεμ.....
λίαν πενία̣ χ̣ό̣λ̣ο̣ν̣.....
ἄλλῳ τινὶ προσπε̣̃λ̣α̣σ̣α̣σ̣' [.....

Τούτου τάδ' ἐπευχομέ[νου τότε
ἦ̣λθ' ἔνδοθεν̣ α.νιμον.....

V. 32. λευκῆρες ἀΐγδην Éd. λευκιρις αιγδον Pap. — V. 34. Crusius : λέγ' εἴ τιν' ἔχεις νόον. — V. 36. τι με δ Pap. — V. 38. λίαν Éd. λεαν Pap. — V. 40. Le même vers dans col. II, 13.

κατὰ γῆς σε βοᾳ δε.....
εἰς τὸν βυθὸν ὀρθ.....
ἐπάκουε με.....

μὴ σο. τὸ φ[ά]ος.....
ἀτρεκῶς δὲ μ.....

Ce récit nous transporte successivement en deux champs maudits (les éditeurs les confondent à tort) et sur un rivage désolé. L'homme mis en scène franchit d'abord un lieu où des cadavres privés de sépulture sont déchirés par des chiens. Arrivé au bord d'une eau, il se met à pêcher sans rien prendre. Enfin il découvre une vaste plaine où des corps d'hommes morts à la suite des supplices les plus variés gisent, se tiennent debout, se trouvent suspendus. Quel est le dessein de cet homme? pourquoi brave-t-il ces horreurs? La suite du fragment nous permettra peut-être de l'entrevoir.

Ces lignes sont trop obscures pour se prêter à une traduction. A peine osé-je présenter quelques conjectures, très douteuses je l'avoue, sur leur sens général. L'homme mis en scène tire de cet amas de cadavres le corps d'un jeune enfant; tout ému qu'il est, il éventre le nourrisson et fait jaillir un lait blanc (λευκῆρες αἴγδον ἔδα γάλα??). Le sang d'un jeune enfant servait aux évocations des morts. Le lait des nourrissons avait-il la même vertu? Après avoir appelé à deux reprises (πάλι δ'ἴαχε) l'ombre de la femme qu'il veut évoquer, il l'accuse d'avoir exercé sur lui je ne sais quelle vengeance, de l'avoir trompé, de l'avoir ruiné (?) par son luxe, et il ajoute une imprécation, à en juger par le vers 40. Je ne sais si l'ombre apparaît ou si c'est seulement sa voix qui lui répond du fond de la terre. Plus obscure encore est la pêche infructueuse. Avait-il voulu prendre un

poisson dont le sang ou la bile servait à des incantations?

Que dire de la deuxième colonne, dont les vers mutilés se trouvent deux fois interrompus par de grandes lacunes? Le héros du récit poétique arrive à une porte (ἔμολεν πύλην, v. 6) fermée (κεκλεισμένην, v. 7). C'est évidemment la porte d'un temple où il est venu pour demander conseil ou secours à un dieu (προσελήλυθά σοι, μάκαρ, v. 9). Un peu plus bas (13) se lit le vers τούτου τάδ' ἐπευχομένου τότε, qui se retrouve textuellement vers la fin de la troisième colonne. Cela indique, ce semble, que les deux voyages entrepris par le personnage principal avaient le même but. Demandait-il d'abord aux dieux du ciel ce qu'il obtint ensuite par la magie infernale? *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo.*

UN POÈTE ÉTHIOPIEN

MM. Mahaffy et Sayce ont copié dans l'hiver 1893-1894 une inscription gravée au-dessus de la deuxième porte du mur sud dans le temple de Kélabcheh et l'ont publiée dans le *Bulletin de correspondance hellénique* (XVIII, 150) ainsi que dans la *Revue des Études grecques*, 1894, 284, où je l'ai étudiée à mon tour. Le poète Ethiopien qui la composa s'appelait Maximos. Cela résulte de l'acrostiche[1] Μάξιμος δεκου-

1. [Acrostiche remarqué par un ami de Kaibel (*Sitzungsber. der Berliner Akad.*, t. XXXV] et par Erwin Rohde.

ρίων ἔγραψα. Elle se divise en trois parties séparées par la *paragraphos*. Voici notre restitution.

« Transcription :

A

Μακάριον ὅτ' ἔδην ἠρεμίας τόπον ἐσαθρῆσαι,
Ἀέρι τὸ ποθεινὸν ψυχῆς πνεῦμ' ἐπανεῖναι,
Ξένα μοι βιοτῇ περὶ φρένα πάντοθεν ἐδονεῖτο.
Ἵστορα κακίης ἐμαυτὸν οὐκ ἔχων ἔλεγχον,
Μύστην τότε κέκλησκε φύσις πόνον γεωργεῖν,
Ὁ σοφὸς τότ' ἐγὼ ποικίλον ἥρμοζον ἀοιδήν,
Σεμνὸν ἀπὸ θεῶν κωτίλον ἐπιτυχὼν νόημα.

B

Δῆλον ὅτι θεοῖς ἀρεστὸν ἠργάζετο Μοῦσα,
Ἑλίκων χλώης ἄνθ(ι)μον ἀπετίναξα κῶμον·
Καὶ τοτέ μέ τις ὕπνου μυχὸς ἠρέθισε φέρεσθαι,
Ὀλίγον ἐπίφοβον φαντασίης ὄναρ τραπῆναι·
Ὕπνος δέ με [κ]λέψας ταχὺν ἀπεκόμισε φί[λην γ]ῆν·
Ῥείθροις ἐδόκουν γὰρ ποταμοῦ σῶμ' ἀπ[ολο]ύειν,
Ἱκανοῖς ἀπὸ Νίλου γλ[υ]κεροῦ ὕδασι προσ[η]νῶς.
Ὠόμην ⟨ην⟩ δὲ σεμνὴν Μουσῶν καλλιέπειαν
Ν(ύμφ)αις ἅμα πάσαις [ἐ]μὲ σ(ύ)ν[γ]νωμον ἀείδειν·
Ἑλλάδος τι κἀποβραχὺ λείψανον νομίζων,

V. 1. ἔδην Mahaffy, ἔδαν Sayce. — 2. Bury change τὸ en τε. — 3. πάντοσθεν, copie. — 4. εἶχον ἐλέγχειν, Bury.

V. 9. χλώης Mahaffy, χλόης Sayce. - ανθεμον copie. — 12. μελεψας copie. Φ...ρην copie. Sayce n'était pas sûr du P. — 14. Peut-être γλυκεροῖς, pour éviter un hiatus plus choquant que celui du vers 30. — 16. μιλεψαις et μεσην νωμον (κωμον, Mahaffy) copie. — 17. καταδραχυ Sayce, καποδραχυ Mahaffy.

Γραπτὸν ἀπὸ σοφῆς ἔπνευσα ψυχῆς μου νόημα·
Ῥάβδωι δέ τις οἷα κατὰ μέλος δέμας δονηθείς,
Ἁρμογὴν μέλει συνεργὸν ἐπεκάλουν χαρά(ξ)ει(ς),
Ψόγον ἀλλοτρίοις ἤθεσιν ἀπολιπὼν ἄδηλον.
Ἀρχὴ δέ μ' ἔκλῃζ' ἐπ(ὶ) τὸ σοφὸν ποίημα λέξαι.

C

Λαμπρὸς τοτὲ Μάνδουλις ἔβη μέγας ἀπ' Ὀλύμπου
θέλγων βαρβαρικὴν λέξιν ἀπ' Αἰθιόπων,
καὶ γλυκερὴν ἔσπευσεν ἐφ' Ἑλλάδα μοῦσαν ἀεῖσαι,
(λαμπρὰ παρεῖα φέρων καὶ δέξιος Ἴσιδι βαίνων,
Ῥωμαίων μεγέθει δ' ο(ἷ)' ἂν ἀγαλλόμενος,
μαντικὰ πυθιόων ἅτε δὴ θεὸς Ο[ὐ]λύμποιο)
ὡς βίος ἀνθρώποις προορώμενος ἐκ σέθεν αὐχεῖ,
ὡς ἦμαρ καὶ νύξ σε σέβει· Ὧραι δ' ἅμα πᾶσαι
καὶ καλέουσί σε Βρεὶθ καὶ Μάνδουλιν συνομαίμους,
ἄστρα θεῶν, ἓν σῆμα, κατ' οὐρανὸν ἀντέλλοντα.
Καὶ τάδε σοι στείχο[ντα χ]α[ράσ]σειν μ' αὐτὸς ἔλεξας,
καὶ σοφὰ γράμματα πᾶσιν ἀθωπεύτως ἐσορᾶσθαι.

Notes explicatives.

2. On demande plutôt : « respirer dans cet air un souffle vital que j'avais désiré ». Faut-il prendre τὸ ποθεινόν pour une locution adverbiale?

4. La construction régulière serait ἐμοῦ οὐκ ἔχοντος. Ἐλέγχειν serait plus coulant : l'accusatif ἔλεγχον est appositif.

5. μύστην πόνον, les orgies bachiques, à en juger par le v. 9.

V. 19. δονησεις copie. — 20. μελειστυνεργον copie. χαραπεις Sayce. χαραττεις Mahaffy. χαραττειν Bury. — 22. εποστο copie. On peut aussi écrire πρὸς σοφόν.

V. 25. γλυκερήν Mahaffy — 27. οταν copie. Cf. v. 19. — 29. εξεθεν copie. — A la fin du vers le signe ɧ, d'après Mahaffy de la forme d'un X brisé.

9. Si l'on n'accepte pas ma correction ἄνθ(ι)μον pour ἄνθεμον, il faudrait lire κώμο(υ) pour κῶμον.

19. Nous savions que les anciens battaient la mesure avec le pied ou la main; mais nulle part, que je sache, il n'était encore question de la baguette.

22. ἀρχή : le dieu Mandoulis?

26-28. Ces trois vers interrompent la suite des idées. Le vers 26 revient dans un autre morceau publié ci-dessous (n° III, 11).

28. πυθιόων, « faisant comme le dieu de Pytho », est nouveau.

31. Breith et Mandoulis sont-ils frères, comme le suppose Sayce, ou Breith n'est-elle pas plutôt la déesse identifiée avec Isis, comme semble l'indiquer le v. 26? « Mandoulis, dit M. Sayce, était la traduction grecque du dieu éthiopien adoré à Talmis (Kélabcheh) : son nom est écrit *Meroul* en hiéroglyphes[1], mais dans les inscriptions hiéroglyphiques du IIe siècle après J.-C. il devient *Mantoul*, à l'instar de la forme grecque. Meroul est appelé fils d'Isis et d'Osiris, et ainsi identifié avec Horus; aussi dans quelques proscynèmes grecs devient-il Apollon, et s'intitule-t-il fils de Latone et de Zeus. — Breith est nouveau ».

34. ἀθωπεύτως. Sûr d'avoir fait un chef-d'œuvre, notre poète veut que les lecteurs le jugent sans flatterie, en critiques sévères.

Des trois parties de ce grand morceau, séparées par la παράγραφος, les deux premières (v. 1-7, 8-22) ne sont pas, comme on pourrait le croire au premier abord, écrites en hexamètres informes, mais en sotadées réguliers, c'est-à-dire en tétramètres brachycatalectes trochaïco-ioniques. Dans ce vers toutes les

1. Si l'identification Meroul-Mandoulis est exacte.

solutions de longues et toutes les contractions de deux brèves sont admises; ainsi s'explique la substitution usuelle d'un ionique mineur apparent ⏑́⏑–– à l'ionique majeur ⊥–⏑⏑. Là où le mètre paraît clocher (16, 17, 22) il y a lieu de supposer des fautes de copie, d'ailleurs faciles à corriger. Au vers 18 on peut admettre que le poète a fait usage de la licence qui consiste à substituer un spondée au premier trochée du ditrochée : ψυχῆς μου νό|ημα. Mais on peut aussi écrire ou, ce qui revient au même, prononcer à l'ionienne νῶμα, qui rétablit le mètre régulier.

On a déjà trouvé en Égypte un autre morceau composé en sotadées : c'est un des petits poèmes de Moschion, publiés naguère par Puchstein, puis par E. Revillout (*Revue égyptologique*, II, 2-3), p. 272 suiv. : μή με θαυμάσῃς, etc.).

La troisième partie s'ouvre par un sotadée, suivi d'un pentamètre. Les autres vers sont des hexamètres, sauf 27, qui est un pentamètre.

Notre poète éthiopien avait de l'oreille; ses vers sont corrects, malheureusement son style ne l'est guère. Malgré l'inspiration du dieu Mandoulis, sa λέξις est restée βαρβαρική. Il juxtapose une longue suite de phrases parallèles, généralement comprises en un seul vers, sans les lier par des conjonctions. Ses intentions poétiques sont trahies par l'ignorance de la langue : aussi ses vers boursouflés et obscurs deviennent-ils parfois à peine intelligibles. Cependant il ne se doute pas de ce qui lui manque et sa vanité naïve amuse. Voici le plan du poème. Première partie : Introduction. — Deuxième partie : Récit d'un songe que le poète eut dans un souterrain du sanctuaire, où il y avait apparemment un oracle par incubation. — Troisième partie : Apparition de Mandoulis, son éloge, l'ordre qu'il donna au poète.

Je hasarde une traduction.

I. 1. Quand j'étais allé contempler cet heureux séjour de la paix,
2. exhaler dans l'air le doux souffle de vie (?)
3. des idées nouvelles, étrangères à ma vie antérieure, s'agitèrent de tous côtés autour de mon esprit.
4. Comme ma conscience n'avait à me reprocher aucun vice,
5. ma nature (mon innocence) m'appela alors à cultiver les travaux mystiques.
6. Devenu savant, je composais alors un chant varié,
7. grâce au noble et éloquent esprit dont me favorisèrent les dieux.

II. 8. Quand la Muse me rendit évidemment agréable aux dieux,
9. je secouai la couronne bachique tressée d'herbes fleuries;
10. et alors une grotte à dormir me sollicita à y descendre (c'est-à-dire j'éprouvai le désir de me laisser glisser, φέρεσθαι, dans un souterrain destiné à l'incubation),
11. quoique je redoutasse un peu de m'abandonner aux visions du rêve.
12. Et le sommeil, m'enlevant à la dérobée, me transporta rapidement dans un pays qui m'est cher.
13. Car il me semblait, dans le lit du fleuve, baigner mon corps,
14. que les douces eaux abondantes du Nil caressaient agréablement.

15. Je croyais entonner une belle composition de nobles paroles inspirées par les Muses
16. de concert avec toutes les Nymphes.
17. La considérant comme un léger morceau légué par la Grèce,
18. j'ai inscrit sur la pierre cette inspiration de mon esprit savant.
19. après avoir mû mes membres comme on se meut en mesure en obéissant à la baguette (c'est-à-dire après avoir chanté mes vers et les avoir mimés en cadence),
20. j'ai appelé, pour s'associer au chant, le secours de la gravure,
21. sans savoir si je ne laisse pas un sujet de critique à des humeurs malveillantes;
22. mais le maître m'a convié à dire cette savante poésie.

III. 23. Alors le grand Mandoulis descendit resplendissant de l'Olympe.
24. Il adoucit la langue du Barbare d'Éthiopie,
25. et m'exhorta à chanter en doux vers helléniques,
26. (ayant les joues brillantes et marchant à la droite d'Isis,
27. et, comme fier de la grandeur des Romains,
28. rendant des oracles, en dieu olympien qu'il est)
29. comme, grâce à toi, la vie peut se dire prévue par les hommes,
30. comme le Jour et la Nuit t'adorent, comme toutes les Heures

V. 15. [Kaibel écrivait Καλλιόπειαν, et entendait Νύμφαις des autres Muses. Kaibel cite à ce sujet quelques passages des auteurs classiques : il prête ici comme ailleurs au poète barbare sa propre érudition]. — V. 18. [Diels a vu que ce vers fait allusion à l'acrostiche].

31. t'appellent Breith et Mandoulis, fraternelles,
32. étoiles divines se levant au ciel ensemble, en constellation unique.
33. Toi-même, tu m'ordonnas de venir graver ceci en ton honneur,
34. et d'exposer ces savants écrits au jugement sévère de tous les hommes.

LA LÉGENDE D'ÉSOPE[1]

Nous possédons deux rédactions de ce qu'on appelle la *Vie d'Ésope*. L'une, attribuée à Planude, est la plus répandue : c'est celle que La Fontaine a traduite en l'expurgeant *ad usum Delphini*. Le texte en a été publié en dernier lieu, d'après un grand nombre de manuscrits, par A. Eberhard dans le volume de la Bibliothèque Teubner intitulé *Fabulæ Romanenses*. L'autre rédaction a été éditée par A. Westermann (Brunswig, 1845); elle contient quelques détails, quelques développements qui manquent dans l'autre. Dans une collection de papyrus et de parchemins, provenant, ce semble, d'El-Fayoum, que M. Golenischeff, de Saint-Pétersbourg, a confiée à M. Revillout, et que M. Revillout a bien voulu me communiquer, j'ai trouvé un feuillet de papyrus contenant un morceau d'une troisième rédaction, qui se rapproche de celle qu'a donnée Westermann, mais qui est, à son tour, plus développée et plus détaillée. De rédaction en rédaction,

1. Tiré de la *Revue de Philologie*, 1885, p. 19 sqq. Lu à l'Académie.

cet écrit semble avoir été abrégé plutôt qu'amplifié.

On sait que cette *Vie* est un tissu de traditions et d'inventions très diverses, d'origine et de valeur inégales. Aux récits des Grecs sont venues s'ajouter plus tard des fables orientales, les rois de Babylone et d'Égypte se proposant l'un à l'autre des énigmes et le vainqueur de ces combats puérils imposant un tribut au vaincu comme après une bataille gagnée. Le fragment conservé sur papyrus est relatif à ce qu'il y a de plus ancien dans les traditions grecques sur Ésope. On racontait déjà au siècle de Périclès comment le malin conteur avait été mis à mort par les habitants de Delphes irrités de ses propos railleurs : c'est là ce qu'on lit sur le papyrus, autant que cela peut se lire encore. Aucune phrase n'y est complète. Le feuillet, qui a trente-deux centimètres de haut, porte cinquante-deux lignes sur le recto ; sur le verso, dont l'écriture est plus effacée, j'en ai compté quarante-sept. Il faisait partie d'un livre (*codex*) d'assez grand format. En haut, pour les cinq premières lignes, la marge extérieure est intacte. Il y a là comme une oreillette au-dessous de laquelle cette marge est entamée ; cependant, il n'y manque que peu de lettres, quelquefois même l'écriture y est complète, car le copiste s'est toujours arrêté, autant que je puis voir, à la fin d'un mot. Le côté intérieur du feuillet est détruit. Une déchirure inégale et sinueuse a enlevé une bonne moitié des vingt-sept premières lignes, souvent plus de la moitié. A partir de la vingt-huitième ligne, il ne reste qu'une bande étroite portant un petit nombre de lettres ; sur la dernière ligne, on ne voit plus qu'une seule lettre.

Je vais transcrire les premières lignes du recto, en séparant les mots, pour la commodité des lecteurs,

et en les complétant par des suppléments. Je ne cherche pas à rétablir l'ensemble du contexte. Mais le sens s'éclaire par la partie correspondante de l'édition de Westermann que j'ai placée en-dessous. On verra que, malgré quelques différences, les deux rédactions se ressemblent et s'accordent quelquefois textuellement. Je mets un point au-dessous des lettres indistinctes.

1 ΠΟΛΕΙΣ ΕΠΕΔΕΙΚΝΥΤΟ ΤΗΝ ΕΑΥΤΟΥ
2 ΕΙΣ ΔΕΛΦΟΥΣ ΚΑΚΕΙ ΕΠΕΔΕΙΚΝΥΤΟ· ΟΙ ΔΕ
3 ΤΟ ΚΑΤ ΑΡΧΑΣ ΟΥΔΕΝ ΑΥΤΩ ΠΑΡΕΙΧΟΝ
4 ΙΣ ΑΝΟΙΣ ΟΜΟΧΡΩΜΑ ΕΦΗ ΠΡΟΣ ΑΥΤΟΥΣ· ΟΙ
5 ΑΙ ΑΝΔΡΩΝ ΕΤΙ ΔΕ Και ΑΥΤΟΙΣ ΠΡΟΣΚ[Ρ]ΟΥΣΑΣ

1 Περιερχομένου οὖν τὰς πόλεις τῆς Ἑλλάδος καὶ τὴν ἑαυτοῦ
2 ἐπιδεικνυμένου σοφίαν, παρεγένετο ἐν Δελφοῖς· οἱ δὲ ὄχλοι
3 ἡδέως μὲν αὐτοῦ ἠκροῶντο, οὐδὲν δὲ αὐτὸν ἐτίμησαν.
5 Προσκρούσας δὲ πρὸς αὐτοὺς ὁ Αἴσωπος ἔφη
6 ΞΥΛΩ ΕΝ ΘΑΛΑΣΣΗ ΦΕΡΟΜ[ΕΝΩ
7 ΔΙΑΣΤΗΜ]ΑΤΟΣ ΥΠΟ ΚΙΜΑΤΩΝ ΦΕΡΟΜΕΝ[ΟΝ
8 ΕΓΓΥΕΤΑ ΕΛΘΗ ΕΛΑΧΙΣΤΟ[Ν
9 ΟΜΟΙΩΣ ΔΕ ΚΑΓΩ ΑΠ[Ο] ΠΟΡΡΩΘ[ΕΝ
10 ΚΑΤΕΠ]ΛΗΣΣΟΜΗΝ ΔΟΚΩΝ ΥΜΑΣ Π
11 ΑΣ ΤΩΝ ΑΛΛΩΝ ΑΝ
12 Ν· ΟΧΛΟΝ ΓΑΡ ΑΞΙΟΝ
13 ΕΦ]ΗΣΑΝ· ΤΙΝ. ΓΑΡ
14 ΜΑΘΕΤ]Ε· ΕΘΟΣ ΗΝ ΑΡΧ[ΑΙΟΝ
15 ΝΤΕΣ ΤΩ [Α]Π[ΟΛΛΩΝΙ] ΔΕΚ[ΑΤΗΝ
16 ΡΟΥ ΟΙΟΝ ΑΠΟ ΠΡΟΒΑΤ[ΩΝ
17 Α]ΠΟ ΑΛΛΩΝ ΤΕΤΡΑΠΟ[ΔΩ]Ν ΑΠ[Ο
18 ΓΥΝΑ]ΙΚΩΝ· ΕΚ ΤΟΥΤΩΝ ΥΜΕΙΣ ΕΓΕΝ[ΕΣΘΕ

6 « Ὅμοιοί ἐστε ξύλῳ ἐν θαλάσσῃ φερομένῳ· ἐκεῖνο
7 γὰρ θεωροῦντες ἐκ πολλοῦ διαστήματος φερόμενον δοκοῦμέν [ἐλάχιστον
8 τινος χρυσίου ἄξιον εἶναι, ἐπειδὰν δὲ ἐγγυτάτω προσέλθωμεν,
9 ὁρῶμεν. Κἀγὼ οὖν πόρρωθεν ὑπάρχων τῆς ὑμῶν πόλεως
10 κατεπληττόμην ὑμᾶς ὡς μεγίστους, ἐλθὼν δὲ πρὸς ὑμᾶς, [ὄντας.
11 ὦ Δελφοί, εὗρον ὑμᾶς τῶν ἄλλων ἀνθρώπων καὶ ἀχρειοτέρους

[τῶν

12 Πεπλάνημαι καλὴν ἔχων ὑπὲρ ὑμῶν διάνοιαν· ὧδε ἄξιον ποιεῖτε
13 προγόνων ὑμῶν. » Ταῦτα ἀκούσαντες οἱ ἐν Δελφοῖς ἔφησαν·
« Τίνες γάρ εἰσιν οἱ πρόγονοι ἡμῶν; » Ὁ δὲ « Σύνδουλοι· εἰ
14 δὲ ἀγνοεῖτε, μάθετε. Νόμος ἦν παρὰ τοῖς Ἕλλησιν, ἐὰν πόλεις
15 καταβάλωνται, τῶν λαφύρων τὸ δέκατον μέρος
16 πέμπειν, ἀπό τε βοῶν, προβάτων, αἰγῶν
17 καὶ τῶν λοιπῶν κτηνῶν, ἀπὸ χρημάτων, ἀπὸ σωμάτων
18 ἀνδρῶν τε καὶ γυναικῶν. Ἐκ τούτων οὖν ὑμεῖς γεννηθέντες

A la ligne 8, il faut évidemment lire ἔγγιστα. En revanche, le copiste écrit, un peu plus haut, κιματων pour κυμάτων. Quant au sens, le texte complet sert de commentaire au texte mutilé. Cependant, il faut dire un mot des lignes 3 et 4. Après οὐδὲν αὐτῷ παρεῖχον, on peut suppléer πρᾶγμα ou ἀηδές; mais le reste est très obscur. Ésope dit souvent au début de ses fables ὅτ' ἦν τὰ ζῷα ὁμόφωνα, ou bien, d'après une variante de quelques manuscrits, ὁμόφρονα. Les mots [θηρία το]ῖς ἀνθρώποις ὁμόχρωμα semblent faire allusion à cette formule. Ὁμόχρωμα, « de même couleur, de même apparence », est une variante imprévue. Les Delphiens se moquaient-ils des fictions du fabuliste? raillaient-ils sa difformité? Je ne sais.

Voici maintenant quelques lignes qui présentent un récit plus détaillé et mieux motivé que celui des deux rédactions connues.

19 ΕΙ]ΠΩΝ Ο ΑΙΣΩΠΟΣ ΠΕΡΙ ΕΚΔΗΜ[ΙΑΝ
20 ΑΙΣΩ]ΠΟΝ ΛΟΓΙΖΟΜΕΝΟΙ ΟΤΙ ΕΑΝ ΕΙΣ Ε[Τ]Ε[ΡΑΣ
21 ΑΥΤ]ΟΥΣ ΚΑΚΟΛΟΓΗΣΗ ΕΒΟΥΛΕΥΣΑΝΤ[Ο
22 ΝΟΣ ΣΥΝΕΡΓΟΥΝΤΟΣ ΑΥΤΟΙΣ ΔΙΑ ΤΗΝ ΑΤ
23 Τ]ΑΙΣ Θ ΜΟΥΣΑΙΣ ΟΥ ΚΑΘΙΔΡΕΥΣΕΝ ΑΥΤ
24 ΕΣ ΞΕΝΟΙ ΒΟΗΘΗΣΩΣΙΝ ΑΥ[ΤΩ
25 Π]ΑΡΑΤΗΡΗΣΑΜΕΝΟΙ ΔΕ ΤΟΝ ΔΟΥΛΟΝ
26 ΤΑ Και ΑΠΥΠΝΩΚΟΤΑ · ΕΝΕΚΡΥΨΑΝ
27 ΑΥΤΟΥ ΕΚ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΑΡΑΝΤΕΣ·Ο

19 ἀνελεύθεροί ἐστε... « Ταῦτα εἰπὼν ὁ Αἴσωπος περὶ ἐκδημίαν
20 ἐγένετο. Οἱ δὲ Δελφοὶ λογισάμενοι, ὅτι καὶ ἂν εἰς ἑτέρας

24 ἀπελθὼν Αἴσωπος πόλεις χείρονα αὐτοὺς κακολογῆσαι, ἐβουλεύσαντο ἀνελεῖν δόλῳ καὶ ὡς ἱερόσυλον αὐτὸν καταδικάσαι.
25 Παρατηρησάμενοι οὖν τὸν δοῦλον αὐτοῦ πρὸ τῆς πύλης τῆς πόλεως σκεύη φέροντα, ἐνέκρυψαν εἰς τὰ στρώματα
27 ἣν ἔλαβον φιάλην χρυσῆν ἐκ τοῦ ἱεροῦ τοῦ Ἀπόλλωνος. Ὁ δὲ

Les lignes 21-23 sont assez intéressantes. Disons tout d'abord qu'il y a une faute évidente dans ΚΑΘΙΔΡΕΥΣΕΝ; on peut penser à καθύδρευσεν ou à καθιέρευσεν, mais je ne doute pas qu'il ne faille lire καθίδρυσεν. Quant au sens de la phrase mutilée, on se demande d'abord quel est celui qui s'associe à l'attentat des Delphiens. Tout bien considéré, je crois que ΝΟΣ doit être complété Ἀπόλλωνος. Quelque étrange que cela puisse paraître, le dieu Apollon pouvait bien favoriser une entreprise contre la vie d'Ésope, si celui-ci l'avait irrité. Si je devine bien, Ésope, en dressant un autel aux neuf Muses, avait négligé de le consacrer aussi à Apollon, et le dieu lui en voulait de ce refus d'honneurs, διὰ τὴν ἀτ[ιμίαν, ὅτι βωμὸν ποιησάμενος τ]αῖς θ' Μούσαις οὐ καθίδρυσεν αὐ[τῷ. Nous découvrirons peut-être plus loin en quoi consistait l'intervention du dieu; en attendant, remarquons que ce trait est tout à fait conforme aux croyances de la vieille Grèce. Déjà dans Homère[1], Artémis fait ravager le pays d'Œnée par le sanglier de Calydon, afin de punir ce roi de l'avoir oubliée seule quand il offrait des hécatombes à tous les autres dieux. Stésichore expliquait les égarements des filles de Tyndare de la même façon. Pour se venger d'un oubli pareil, Vénus voulut qu'aucune des filles de Tyndare ne se contentât d'un seul époux : διγάμους τε καὶ τριγάμους τίθησιν[2].

Le sens de la ligne 24 se complète facilement.

1. *Iliade*, IX, 533 sqq.
2. Frg. 35, Bergk.

Craignant que les étrangers présents à Delphes ne prennent le parti d'Ésope, les Delphiens n'usent pas de violence ouverte, mais cachent, parmi ses bagages, une coupe d'or consacrée à l'usage du temple. On sait que ce trait est ancien; Aristophane y fait déjà allusion. Cette coupe est la même que Joseph fit cacher dans le sac de Benjamin; elle a passé de pays en pays, on ne sait trop comment. Mais ici, il y a un détail nouveau : les Delphiens épient le moment où l'esclave d'Ésope s'est endormi. Si je devine bien, il s'était endormi dans le temple même; voici comment je voudrais combler les lacunes du texte :

> [φοβούμενοι δὲ μὴ οἱ παρόντ]ες ξένοι βοηθήσωσιν αὐ[τῷ, ἄντικρυς μὲν οὐκ ἐπεχείρησαν, πα]ρατηρησάμενοι δὲ τὸν δοῦ[λον αὐτοῦ εἰς τὸ ἱερὸν εἰσελθόν]τα καὶ ἀφυπνωκότα, ἐνέκρυψαν [φιάλην χρυσῆν εἰς τὰ στρώματα] αὐτοῦ ἐκ τοῦ ἱεροῦ ἄραντες.

C'est ainsi que le dieu favorisait, ce me semble, les desseins de ses serviteurs. D'autres légendes grecques parlent de personnes endormies dans un temple par une influence divine; on se souvient de Cléobis et de Biton.

Quoique les lignes suivantes soient très imparfaitement conservées, on voit que le verso faisait suite au recto et que le récit était généralement conforme à celui de la *Vie* de Westermann. Le papyrus nous permet même de corriger une erreur de ce dernier récit. Il porte à la ligne 6 du verso les mots [γ]υνή τις εἶχεν θυγατέρ[α]. Or, vers la fin de la *Vie* de Westermann (p. 56, lignes 20 sqq.), on trouve un apologue qui commence par ces mêmes mots, et qui n'a que faire en cet endroit : il n'est pas même rattaché à la narration. C'est le conte qui explique comment l'esprit vient aux filles: à la fin, la mère s'écrie :

« Malheureuse, tu as perdu l'esprit même que tu avais ». Dans le papyrus, Ésope reconnaissait ainsi, en s'entretenant avec un ami, qu'en faisant de l'esprit aux dépens des Delphiens, il avait manqué d'esprit et s'était attiré une mauvaise affaire. Dans la *Vie* de Westermann, cet ami prend la parole à deux reprises sans avoir reçu de réponse; la lacune du dialogue se comble par le morceau égaré.

On voit que le papyrus n'offre que la partie la plus ancienne de la *Vie d'Ésope*. Contenait-il aussi la légende orientale? Il est certain, d'abord, qu'Ésope n'arrivait pas à Delphes en venant de Lydie avec une mission du roi Crésus, comme cela se voit dans Plutarque[1]. Puis notre papyrus s'accorde si parfaitement, dans sa partie conservée, avec les deux rédactions gréco-égyptiennes plus récentes, que l'on peut croire que cet accord s'étendait plus loin. Ce point étant admis, la question de la date de notre manuscrit prend quelque intérêt. Il est certainement antérieur de sept ou huit siècles aux manuscrits de la *Vie d'Ésope* dont aucun, d'après Eberhard, ne remonte plus haut que le XIVe siècle. Les données suivantes permettront peut-être aux paléographes de préciser la date du papyrus plus exactement que je n'ose le faire. L'écriture est une belle onciale ronde, légèrement inclinée; le Z se termine par un petit crochet qui descend au-dessous de la ligne; le Θ a le corps grêle et la ligne horizontale qui le traverse dépasse de côté et d'autre : c'est la lettre dont la forme se rapproche le plus du caractère minuscule. La conjonction KAI est rendue par un K muni d'une queue; les mots ne sont pas séparés; je ne vois aucune trace d'accentuation; les seuls signes acces-

1. Plutarque, *De sera numinis vindicta*, c. XII.

soires sont le point en haut, qui sert de ponctuation, et la barre horizontale, qui donne à la lettre Θ sa valeur numérique, et qui indique l'abréviation ANOIC pour ἀνθρώποις. L'iota que nous souscrivons est régulièrement omis. Les voyelles I et Υ sont deux fois confondues. En somme, je ne crois pas vieillir le manuscrit en l'attribuant au VI[e] siècle, provisoirement et sauf meilleure information. A cette date, la légende gréco-orientale d'Ésope était donc déjà formée et arrêtée, avec les détails que nous connaissions et avec quelques-uns que nous ignorions.

DEUXIÈME PARTIE

RYTHMIQUE

LE NOMBRE ET LA RÉPARTITION DES LEVÉS ET DES FRAPPÉS DANS LES MESURES DE LA MUSIQUE DES ANCIENS[1]

Les observations suivantes m'ont été suggérées par la lecture d'un excellent livre, et je dois en quelque sorte à son auteur les objections mêmes que je vais lui faire. Ceux qui connaissent la *Rythmique grecque*, d'August Rossbach, et aucun philologue n'a le droit de l'ignorer, y admirent une étude consciencieuse des sources, une sagacité pénétrante, le don des combinaisons ingénieuses, et en même temps une grande prudence, une compétence incontestable, enfin une exposition serrée et lumineuse. Cependant, ceux-là seuls peuvent juger du mérite de cet ouvrage qui se sont occupés eux-mêmes du sujet et connaissent la difficulté de la tâche. J'avoue que je tenais la plupart des questions que soulève la versification grecque pour insolubles,

1. Tiré des *Jahrbücher für Philologie*, 1855, p. 396 et suiv. Rossbach et Westphal ont été les premiers à reconnaître qu'ils s'étaient trompés; j'ai cru cependant devoir reproduire cet article dans sa forme première, ou peu s'en faut, parce qu'il m'a semblé que cette réfutation pouvait servir à bien faire comprendre un texte important d'Aristoxène.

et que j'ouvrais le livre sans m'attendre à des résultats bien nouveaux. Mais j'eus l'agréable surprise d'y trouver non seulement certains points que j'avais déjà discernés ou entrevus confirmés par M. R. et clairement établis, mais encore beaucoup d'autres, qui avaient été pour moi douteux ou obscurs, éclairés de la manière la plus heureuse.

Bœckh s'était proposé d'établir la métrique grecque sur une base scientifique; M. R. s'est efforcé d'aller plus loin dans la même voie, et il y a réussi. Ce n'est pas à dire que certaines erreurs de détail ne se soient glissées dans un travail aussi considérable. Les observations qui vont suivre ont été faites pour donner une notion plus juste de la σημασία des anciens, c'est-à-dire de la façon dont ils battaient la mesure. Commençons par transcrire un texte d'Aristoxène, qui est le *locus classicus* en cette matière : Ὧι δὲ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰσθήσει, πούς ἐστιν εἷς ἢ πλείους ἑνός. Τῶν δὲ ποδῶν οἳ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκεινται, τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω· οἳ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω· οἳ δὲ ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω. Ὅτι μὲν οὖν ἐξ ἑνὸς χρόνου ποὺς οὐκ ἂν εἴη φανερόν, ἐπειδήπερ ἓν σημεῖον οὐ ποιεῖ διαίρεσιν χρόνου· ἄνευ γὰρ διαιρέσεως χρόνου πούς οὐ δοκεῖ γίνεσθαι. Τοῦ δὲ λαμβάνειν πόδα πλείω τῶν δύο σημεῖα τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν αἰτιατέον. Οἱ γὰρ ἐλάττους τῶν ποδῶν, εὐπερίληπτον τῇ αἰσθήσει τὸ μέγεθος ἔχοντες, εὐσύνοπτοί εἰσι καὶ διὰ τῶν δύο σημείων· οἱ δὲ μεγάλοι τοὐναντίον πεπόνθασι· δυσπερίληπτον γὰρ τῇ αἰσθήσει τὸ μέγεθος ἔχοντες, πλειόνων δέονται σημείων, ὅπως εἰς πλείω μέρη διαιρεθὲν τὸ τοῦ ὅλου ποδὸς μέγεθος εὐσυνοπτότερον γίνηται. Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τεττάρων οἷς ὁ πούς χρῆται κατὰ τὴν αὑτοῦ δύναμιν, ὕστερον δειχθήσεται. Δεῖ δὲ μὴ διαμαρτεῖν ἐν τοῖς νῦν εἰρημένοις, ὑπολαμβάνοντας μὴ μερίζεσθαι πόδας εἰς πλείω τῶν τεττάρων ἀριθμῶν· μερίζονται γὰρ ἔνιοι τῶν ποδῶν εἰς διπλάσιον τοῦ εἰρημένου πλήθους ἀριθμὸν καὶ εἰς

πολλαπλάσιον · ἀλλ' οὐ καθ' αὑτὸν ὁ ποὺς εἰς τὸ πλέον τοῦ εἰρημένου πλήθους μερίζεται, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας διαιρεῖται ἀς τοιαύτας διαιρέσεις. Νοητέον δὲ χωρὶς τά τε τὴν τοῦ ποδὸς δύναμιν φυλάττοντα σημεῖα καὶ τὰς ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινομένας διαιρέσεις · καὶ προσθετέον δὲ τοῖς εἰρημένοις, ὅτι τὰ μὲν ἑκάστου ποδὸς σημεῖα διαμένει ἴσα ὄντα καὶ τῷ ἀριθμῷ καὶ τῷ μεγέθει · αἱ δὲ ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας γινόμεναι διαιρέσεις πολλὴν λαμβάνουσι ποικιλίαν. (*Rythm. elementa*, p. 288 Mor.)

Avant d'entrer dans l'examen de ce passage, il nous faut résoudre une question secondaire : la seconde proposition (τῶν δὲ ποδῶν κ. τ. ἑ.) est-elle mutilée et gâtée, comme on le croit généralement, ou offre-t-elle, comme le pense M. R., le vrai texte d'Aristoxène? Quelle est la suite des idées? L'auteur traite d'abord du nombre des σημεῖα, c'est-à-dire des temps de la mesure, ou, pour parler plus exactement, des signes (mouvements du pied), au moyen desquels la mesure était rendue sensible. Après avoir ensuite indiqué, dans la proposition contestée, en combien de σημεῖα se divisent les différents pieds, il explique pourquoi un pied ne peut être formé d'un seul temps; puis, pourquoi les pieds longs contiennent plus de deux temps; la raison pour laquelle aucun pied ne comprend plus de quatre temps, il promet de la donner plus tard.

Il est évident que les mesures à quatre *signes* ont dû être mentionnées plus haut : Aristoxène remet à plus tard l'explication de ce fait[1], mais il doit l'avoir déjà énoncé ici. Psellos avait déjà sous les yeux un texte gâté; il se contenta cependant d'y introduire une correction purement grammaticale : au lieu du

1. [J'ignore comment Aristoxène l'expliquait. Quant à moi, je dirais : les quatre signes appartiennent exclusivement aux mesures longues du genre sesquialtère, comme on le verra plus bas. Or, ces mesures se battant comme la combinaison d'une mesure égale et d'une mesure double, elles devaient avoir quatre battues, ni plus ni moins.]

second οἱ δὲ, il écrivait ἢ. De cette manière les membres de phrase sont mieux coordonnés, mais le sens reste en souffrance. Il faut insérer un quatrième membre de phrase : οἱ δὲ ἐκ τεττάρων, δύο μὲν τῶν ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω (à peu près comme le voulait Feussner), mais, en revanche, supprimer avec Cæsar et Bartels le second membre de phrase δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω : un autre passage de Psellos, que nous citerons plus bas, justifie cette suppression[1].

Morelli a déjà cité un passage des *Prolambanomena* de Psellos, qui précise ce qui n'est indiqué que d'une manière générale dans le texte que nous analysons. Psellos, d'accord en cela avec Aristide Quintilien, nous apprend que le pied le plus long du genre égal ou dactylique se compose de seize temps premiers, que le plus long du genre double ou iambique en compte dix-huit, le plus long du genre sesquialtère ou péonique en contient vingt-cinq. Psellos ajoute : Αὔξεται δὲ ἐπὶ πλειόνων τό τε ἰαμβικὸν γένος καὶ τὸ παιωνικὸν τοῦ δακτυλικοῦ, ὅτι πλείοσι σημείοις ἑκάτερον αὐτῶν χρῆται. Οἱ μὲν γὰρ τῶν ποδῶν δύο μόνοις πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι, ἄρσει καὶ βάσει· οἱ δὲ τρισίν, ἄρσει καὶ διπλῇ βάσει· οἱ δὲ τέτταρσι, δύο ἄρσεσι καὶ δύο βάσεσιν. Rossbach rapporte les trois *signes* au genre péonique, les quatre à l'iambique. Comme c'est la longueur des pieds qui, d'après Aristoxène, amena l'augmentation des *signes*, on attribuerait volontiers les trois signes au genre double, et les quatre au genre sesquialtère, dont les mesures se prêtent à la plus grande extension, et dans lequel le rapport des temps (trois à deux) est moins sensible à l'oreille. Mais Rossbach l'entend autrement. Il croit qu'on

1. On pourrait expliquer la répétition incorrecte de οἱ δέ en supposant qu'un ancien copiste n'ait pas voulu rattacher le troisième membre de phrase au second, mais l'y substituer.

donnait trois ou quatre *signes*, non pas aux pieds longs de ces deux genres rythmiques, mais aux pieds courts qui forment d'ordinaire les éléments des pieds longs. Il marque le plus petit pied péonique $\underset{—}{\text{th.}}\ \underset{\smile}{\text{a.}}\ \underset{—}{\text{th.}}$, la dipodie iambique (qui appartient cependant, comme toutes les dipodies, au genre égal) $\underset{\smile}{\text{a.}}\ \underset{—}{\text{th.}}\ \underset{\smile}{\text{a.}}\ \underset{—}{\text{th.}}$. A l'entendre, ces pieds courts sont appelés par Aristoxène πούς καθ' αὑτόν, ou πούς κατὰ τὴν αὑτοῦ δύναμιν, à la différence des pieds longs, produits de la rythmopée : les premiers ne seraient susceptibles que de quatre signes, tandis que les autres pourraient en recevoir beaucoup plus, et de toutes sortes.

J'avoue ne pouvoir découvrir chez Aristoxène la notion du πούς καθ' αὑτόν. S'il avait voulu rendre cette idée, il se serait exprimé autrement; il aurait écrit ὁ καθ' αὑτὸν πούς et ὁ πούς ὁ κατὰ τὴν αὑτοῦ δύναμιν. De plus, Aristoxène ne dit pas que la rythmopée produise des pieds plus longs, mais qu'elle décompose les pieds donnés de différentes manières. Il se place au point de vue purement rythmique, et c'est ainsi qu'il déclare que tout pied, même le plus long, ne peut par sa nature se diviser en plus de quatre temps. A cette forme abstraite de la mesure rythmique et de ses deux, trois ou quatre parties nécessaires, il oppose les valeurs concrètes, son, syllabe, mouvement de danse, dont la rythmopée, ou plutôt le ῥυθμοποιός, le compositeur, remplit ses mesures abstraites. Celles-là appelées, comme les autres, ἀριθμοί, μέρη, χρόνοι, sont multiples et variables, tandis que les divisions abstraites, auxquelles appartient en propre le nom de σημεῖα, restent toujours les mêmes. Prenons un exemple des plus simples : l'anapeste se décompose κατὰ τὴν αὑτοῦ δύναμιν en une *arsis* de deux temps premiers et une *thésis* de même durée : la

rythmopée peut le diviser en deux, trois ou quatre valeurs concrètes diversement rangées, parfois même n'en employer qu'une seule,

└──┘, – –, ∪∪–, –∪∪, ∪∪∪∪.

Il est clair que cette variété augmente avec la longueur des pieds.

Établissons maintenant, par une démonstration directe, que les trois *signes* appartiennent aux pieds longs du genre double, les quatre à ceux du genre sesquialtère. Commençons par ce dernier genre, où la chose est manifeste. Aristide nous apprend (p. 39) que le παιὼν ἐπιβατός est formé d'une *thésis* longue, d'une *arsis* longue, d'une *thésis* de deux longues et d'une *arsis* longue th. – a. – thésis – – a. –. Il se distingue donc du *péon* ordinaire par la durée double de chacun de ses cinq temps. D'après l'ingénieuse conjecture de Rossbach, nous en aurions un exemple dans la seconde parabase des *Oiseaux*; mais, égaré par une opinion préconçue, il n'a pas vu que l'*Epibatos* est un de ces pieds à quatre *signes* dont parlent Aristoxène et Psellos. Aristide dit expressément τέτταρσι χρώμενος μέρεσιν, et μέρη est ici synonyme de σημεῖα; on ne saurait en douter, puisque Aristide vient de dire du διάγυιος, le péon simple, δύο γὰρ χρῆται σημείοις. Du reste, cette division de l'*Epibatos* nous donne le droit de regarder les pieds sesquialtères comme la combinaison d'une mesure à deux temps avec une mesure à trois temps.

Le *trochæus semantus* et l'*orthius* iambique, qui lui répond, sont des exemples de l'emploi de trois *signes* dans le genre double. Aristide donne (p. 38) au *semantus* un frappé de huit temps premiers et un levé de quatre temps ; mais il ajoute un peu plus bas : βραδὺς ὢν τοῖς χρόνοις ἐπιτεχνηταῖς χρῆται σημασίαις, παρακο-

λουθήσεως ἕνεκα διπλασιάζων τὰς θέσεις. Rossbach en conclut avec raison que le *semantus* est un molosse dont les trois longues sont prolongées par des tenues, de manière que chacune ait la valeur de quatre brèves ; il croit retrouver cette mesure dans l'hymne à Zeus de Terpandre, et dans celui de Mésomède à Hélios. Et cependant il s'est mépris sur le sens de ce passage : la locution ἐπιτεχνητὴ σημασία ne se rapporte pas à la tenue des syllabes, mais aux signes qui marquent la mesure. Si le terme σημασία, qui n'est cependant point, ce me semble, à double entente, pouvait encore laisser un doute, ce doute serait levé par les mots παρακολουθήσεως ἕνεκα. Ces mots répondent exactement à ceux dont se sert Aristoxène dans le passage cité ci-dessus : πλειόνων δέονται σημείων, ὅπως εἰς πλείω μέρη διαιρεθὲν τὸ τοῦ ὅλου ποδὸς μέγεθος εὐσυνοπτότερον γένηται. Aristide dit que le *semantus*, dont la mesure est plus difficile à saisir à cause de son extension, reçoit une *sémasie* artificiellement augmentée par la division en deux de sa thésis. Il faut donc le marquer ⊔'' ⊔' ⊔ ou ⊔''' ⊔'' ⊔'.

En combinant les témoignages des anciens, nous arrivons donc à nous représenter clairement leurs manières de marquer la mesure dans les divers genres rythmiques. Il est très vrai que les divisions ainsi obtenues peuvent se subdiviser théoriquement en de plus petits temps forts et temps faibles, mais nous n'avons pas à nous occuper ici de cette possibilité. Les pieds longs du genre double étaient, comme dans la musique moderne, décomposés en trois temps ; dans les mesures courtes de ce genre, les deux temps forts étaient considérés et marqués comme un seul frappé. Dans les pieds longs du genre sesquialtère, on ne marquait pas les cinq temps dont ils se composent, mais seulement les

deux mesures, l'une de trois temps, l'autre de deux, dont la réunion forme la mesure péonique ; les pieds courts de ce genre ne recevaient que deux σημεῖα, comme les pieds courts du genre double. D'après Psellos, les pieds du genre égal ou dactylique se frappaient tous à deux temps. Cependant ces pieds ont quelquefois la valeur de seize brèves, ce qui semble les ranger parmi les pieds (*cola*) assez longs, et Seikélos, à la vérité postérieur de plusieurs siècles à Aristoxène, frappait quatre fois des pieds du genre égal de 12 brèves (tétrapodies iambiques).

En manière d'appendice, citons ici un passage qui établit très clairement la relation entre la méthode des rythmiciens et celle des métriciens. Ce passage, qu'il convient d'ajouter à ceux que Rossbach a réunis (p. 18), se trouve chez Servius : *De Accentibus*, § 30[1], et remonte sans doute, comme la plus grande partie de cet écrit, à Terentius Varro : *Inter rhythmicos et metricos dissensio nonnulla est, quod rhythmici in versu longitudine vocis tempora metiuntur et huius mensuræ modulum faciunt tempus brevissimum, in quocumque* (lisez *in quo cum quæ*) *syllaba enuntiata sit, brevem vocari. Metrici autem versuum mensuram syllabis comprehendunt et huius modulum syllabam brevem arbitrantur, tempus autem brevissimum intelligi, quod enuntatione* (lisez *enuntiationem*) *brevissimæ syllabæ cohærens adæquaverit. Itaque rhythmici temporibus syllabas, metrici tempora syllabis finiunt.*

1. Dans *Analecta grammatica*, éd. Endlicher, p. 535.

NOTE SUR LE GENRE PÉONIQUE

On a vu dans les pages précédentes que les anciens frappaient la mesure de cinq longues, le grand péon, de manière à le diviser en une mesure à deux et une mesure à trois. On lit dans l'hymne homérique à Apollon Pythien (vers 336-514) que le dieu mena les Crétois qu'il avait choisis pour ministres de son culte vers son sanctuaire de Delphes en jouant de la lyre, et qu'ils le suivirent en frappant le sol de leurs pieds et en chantant l'Iépéon à la manière de leur pays. Le refrain ἰὴ παιήων, qui est à la fois le nom du dieu et de l'hymne en son honneur, offre probablement le plus ancien exemple de la mesure créto-péonique. Je crois que le nom de péon ou péan ne fut étendu que plus tard à la mesure de cinq brèves, –∪∪∪ ou ∪∪∪–. Aristote fait remarquer dans sa *Rhétorique* (III, 8) que Thrasymaque se servit le premier du péan (entendez le petit péan) dans sa prose oratoire, mais sans pouvoir rendre compte de la nature de cette mesure. Le philosophe ajoute que le péan est une mesure intermédiaire entre le genre égal et le genre double, dont les deux parties sont dans le rapport de 3 à 2. On peut s'étonner de l'ignorance de Thrasymaque. Rapprochons du passage d'Aristote quelques lignes d'Aristoxène qui ne sont connues que depuis peu de temps[1]. En parlant du péon il dit qu'il peut (quelquefois) se composer de cinq longues prolongées (περιεχόντων, dépassant la durée ordinaire), et qu'évidemment il peut aussi être

1. Grenfell et Hunt *Oxyrhynchus Papyri*, I, p. 16, col. 4.

formé de cinq brèves. Ne résulte-t-il pas de ce rapprochement que le nom de péon ne s'était appliqué d'abord normalement qu'au grand péon de cinq longues ordinaires (παιὼν σημαντός), de même que le nom de spondée avait originairement désigné le grand spondée de huit temps, mesure solennelle qui convenait aux prières accompagnées de libations? Or le grand péon, avec ses deux frappés et ses deux levés, se décompose en deux mesures plutôt qu'en deux parties ayant entre elles le rapport sesquialtère. Cela peut servir à expliquer pourquoi les théoriciens n'ont reconnu que tardivement la nature du petit péon. Ajoutons que l'assemblage de syllabes qu'on appelle péon (–∪∪∪, ∪∪∪–) et crétique (–∪–) n'implique pas toujours la mesure péonique; souvent ces pieds équivalaient à un ditrochée en se complétant soit par une pause, soit par la tenue d'une syllabe longue. Aussi le ditrochée portait-il anciennement le nom de κρητικός.

Les péons des Hymnes delphiques sont certainement de vrais péons. Il n'en est probablement pas de même des crétiques sporadiques, ni des crétiques suivis de trochées dans le même vers ou dans la même strophe, ὅπως ἡ ἀνάπαυσις διδοῦσα χρόνον ἐξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς πρὸς τὰς ἄλλας [1].

En parlant [2], dans son traité *De oratore* (III, 185), du nombre oratoire, Cicéron rapporte la théorie de Théophraste sur la succession ou, comme on dirait aujourd'hui, l'évolution des rythmes.

Etenim, sicut ille suspicatur, ex istis modis, quibus hic usitatus versus efficitur, post anapæstus, procerior quidam numerus, effloruit. Les éditeurs expli-

1. Héliodore cité par le scholiaste d'Héphestion, p. 197, Westph.
2. Les lignes suivantes ont déjà été publiées dans la *Revue de Philologie*, 1895, p. 22.

quent très bien le commencement de ce passage, ils font remarquer que les mots *hic usitatus versus* comprennent les mètres usités du vers héroïque, du trimètre iambique et du tétramètre trochaïque [je crois qu'il faut supprimer *hic* et traduire : qui constitue un vers usité, un μέτρον proprement dit[1]]. Mais les éditeurs ne disent rien du second membre de phrase, que, pour ma part, je n'ai jamais pu comprendre. Les mesures (*modi*) en question sont la mesure dactylique et la mesure iambico-trochaïque. Or, si l'anapeste est plus long (*procerior*) que le trochée ou l'iambe, il n'est pas plus long que le dactyle, qui appartient au même genre que l'anapeste et ne se distingue de lui que par la succession des temps. Les mots *ex istis modis effloruit* s'appliquent à l'anapeste aussi peu que les mots *procerior numerus* : il ne peut venir à l'esprit de personne de soutenir que l'anapeste est né des mesures iambiques et dactyliques. Mais tout ce qui est dit ici à tort de l'anapeste se dirait avec justesse du péon. Il est plus long que les deux autres mesures, et l'on peut supposer qu'il en provient. Nous venons de voir, en effet, que les cinq temps qui forment le péon peuvent être considérés comme la réunion d'une mesure à rapport égal (γένος ἴσον) avec une mesure à rapport double (γένος διπλάσιον). Si notre raisonnement est juste, il en résulte que la leçon est gâtée et qu'il faut écrire : *postea pæonicus procerior quidam numerus effloruit*. Cette correction a aussi l'avantage de préparer ce que Cicéron dira dans les paragraphes suivants. Il y recommandera, en se référant à Aristote et à Théophraste, l'emploi du péon à certains en-

1. Cf. Aristote, *l. c.* Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι διά τε τὰ εἰρημένα ἀφετέοι καὶ διότι μετρικοί · ὁ δὲ παιὰν ληπτέος · ἀπὸ μόνου γὰρ οὐκ ἔστι μέτρον τῶν ῥηθέντων ῥυθμῶν, ὥστε μάλιστα λανθάνειν.

droits de la période, mais il ne parlera pas de l'anapeste.

[D'après notre correction, Théophraste attesterait expressément que la mesure sesquialtère est une combinaison des deux autres mesures plus usuelles.]

LES RYTHMICIENS GRECS
VARRON ET SAINT AUGUSTIN
LE TRIMÈTRE IAMBIQUE [1]

Westphal et Cæsar[2] sont convaincus, comme le sont aujourd'hui tous les hommes compétents, que c'est seulement par l'étude des rythmiciens grecs que l'on peut acquérir la vraie science de la métrique ancienne et une idée nette de la manière dont se débitaient les vers grecs et latins. Ce dernier point est, ce me semble, l'essentiel. C'est là où doit tendre en dernière analyse toute cette étude. Le métricien qui aurait fait voir quelle était, dans une ode de Pindare ou dans un chœur d'Eschyle, la durée réelle de chaque syllabe, la répartition et la subordination des temps forts et des temps faibles, en un mot quelle était la véritable mesure des paroles chantées, celui-là aurait réalisé l'idéal d'une métrique. Avouons qu'il n'est guère possible d'atteindre ce but. Pour en approcher il faut s'engager

1. Tiré des *Jahrbücher für Philologie*, 1862, p. 533 et suiv.
2. Westphal, *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*, 1861. Julius Cæsar, *Die Grundzüge der griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides Quintilianus*, 1861.

dans le détour pénible de l'investigation critique, reconstruire au moyen d'une longue enquête le système des rythmiciens de l'antiquité. Ni l'analyse des textes poétiques, ni le sentiment du rythme qu'y apporte un lecteur moderne, ne peuvent nous épargner ce détour. La première est un guide insuffisant, le second un guide souvent trompeur.

Que les rythmiciens seuls nous donnent la clef de la métrique, M. Westphal l'a de nouveau exposé dans une excellente introduction et il a très bien réfuté les doutes qui subsistent encore sur ce point dans certains esprits. On a objecté que les écrits des rythmiciens visent le rythme de la poésie, non de la musique ; mais quand il s'agit de l'antiquité cette distinction est inadmissible : les poètes lyriques et dramatiques de l'époque classique composaient la musique en même temps que les paroles, et le soin extrême qu'ils donnaient à la forme métrique prouve que le rythme du chant était intimement lié au rythme du mètre. [Cela ne veut pas dire que le même arrangement des brèves et des longues ne se prêtât pas, suivant les circonstances, à des rythmes différents.] Une autre erreur consiste à croire que le système des rythmiciens grecs n'est qu'un simple système, un essai purement théorique qui tenait peut-être très peu de compte de la pratique des poètes musiciens. Cette hypothèse est réfutée par les *Éléments rythmiques* d'Aristoxène, l'ouvrage fondamental en cette matière. On y voit qu'Aristoxène part toujours de la réalité des faits et n'y ajoute qu'une bonne ordonnance et une explication raisonnée. Mais (et c'est là la troisième objection qui peut être soulevée) Aristoxène vécut après l'époque classique, et la pratique qu'il vise est peut-

être celle de la musique dégénérée de son temps, non du siècle de Pindare et d'Eschyle. Nous répondons que le disciple d'Aristote était précisément plein d'enthousiasme pour les vieux maîtres et ne cessait de combattre le goût contemporain. Sa théorie repose, sans contredit, sur l'étude des poètes classiques, et, Rossbach l'ajoute avec raison, la décadence de l'art n'atteignit que la rythmopée sans rien changer aux principes de la rythmique ; les genres de mesure, leur étendue, leurs divisions étaient restés les mêmes.

La reconstruction du système des rythmiciens anciens est une entreprise très difficile. Avec les matériaux limités dont nous disposons, elle restera toujours, je le crains, fragmentaire. Aussi ne doit-on pas s'étonner que M. Westphal ait modifié sur plusieurs points les opinions émises il y a six ans par son collaborateur. Cette nouvelle édition de la rythmique apporte d'importantes corrections, soit positives, soit négatives; certains points du système antique sont mieux exposés, d'autres, encore obscurs et douteux, sont traités avec plus de réserve. Les lecteurs qui aiment à remonter aux sources remercieront l'auteur de leur offrir ces fragments des rythmiciens anciens dans le texte grec. L'excellent livre de Cæsar prend pour point de départ les textes d'Aristide Quintilien qu'il commente, complète et éclaire par le rapprochement d'autres textes anciens. Passons d'abord rapidement en revue ces textes, qui sont la source où nous pouvons puiser la connaissance de la rythmique des Grecs.

Au premier rang se placent, on le sait, les fragments mis au jour par Morelli des Ῥυθμικὰ στοιχεῖα d'Aristoxène, le fondateur de cette discipline. [Ils ont été heureusement augmentés par l'important

papyrus Grenfell et Hunt[1].] De précieux extraits du même ouvrage sont fournis par les Προλαμβανόμενα de Psellos, dont Cæsar a donné le texte complet, ainsi que par l'Anonyme de Paris que Vincent a fait connaître. Il paraît que plusieurs propositions d'Aristoxène ont passé par l'intermédiaire du métricien Héliodore dans les écrits des grammairiens latins, et particulièrement de Marius Victorinus. Pour ce qui est de ces grammairiens, M. Westphal en fait peu de cas, il croit que leur doctrine rythmique dérive d'une source très trouble, la même où puisèrent les manuels byzantins. Les sections de l'Encyclopédie musicale d'Aristide Quintilien qui se rapportent à la rythmique offrent une exposition moins fragmentaire, plus suivie, sans entrer toutefois dans tous les développements que nous désirerions. Elles semblent provenir en partie, sinon en totalité, d'Aristoxène. Cæsar place Aristide Quintilien au troisième siècle, ou même un peu plus tard, à l'époque du néoplatonisme, dont se ressentent ses écrits. A ces sources principales, — Aristoxène, les extraits provenant directement ou indirectement d'Aristoxène, enfin Aristide, — il faut ajouter d'importants renseignements fournis par l'Anonyme Περὶ μουσικῆς de Bellermann et une série de définitions dans l'Εἰσαγωγὴ περὶ μουσικῆς de Bacchios.

Westphal, qui consacre l'introduction de son volume à l'examen de ces sources, écarte les *Libri de Musica* de saint Augustin, ouvrage, dit-il, tout à fait original mais rédigé sans aucune connaissance des théories antiques et, par là même, bizarre et sans valeur. La bizarrerie de l'ouvrage saute aux yeux, et l'on doit approuver Westphal de n'y avoir pas

1. *The Oxyrhynchus papyri*. I, p. 14 suiv.

eu recours, sauf une seule fois, si rien ne nous a échappé. Cependant le livre de ce Père de l'Église pourrait être moins original qu'on ne veut nous le faire croire : les choses les plus bizarres qu'on y trouve remontent à des autorités beaucoup plus anciennes[1], ce qui les rend, sinon plus raisonnables, du moins plus dignes d'attention. Saint Augustin doit une grande partie de sa doctrine rythmique au même auteur chez lequel il a puisé sa connaissance des antiquités romaines, le docte M. Terentius Varro. Voilà un nom célèbre; malheureusement ce que je vais rapporter n'ajoutera rien à la gloire de ce nom; on y verra une preuve de plus qu'une grande érudition ne préserve pas toujours d'un grain de folie. On lit chez Aulu-Gelle, XVIII, 15, 2 : *M. etiam Varro in libris Disciplinarum scripsit observasse sese, in versu hexametro quod omnimodo quintus semipes verbum finiret et quod priores quinque semipedes æque magnam vim haberent in efficiendo versu atque alii posteriores septem, idque ipsum ratione quadam geometrica fieri disserit.* Que veulent dire ces derniers mots? Je ne sais si l'on a essayé de résoudre cette énigme. Saint Augustin nous en donnera la clef. Il nous faut maintenant remonter un peu plus haut pour faire comprendre ce qui va suivre.

Saint Augustin ne distingue pas seulement entre *rythme* et *mètre*, mais aussi entre *mètre* et *vers*. Un *metrum* est pour lui un rythme limité par une mesure déterminée; un *versus* est un mètre divisé en deux membres par une césure fixe. Chacun de ces deux membres doit contenir plus d'un pied et il faut que, tout en n'étant pas trop inégaux, ils

1. Au livre V, 5 sqq., il dit que sa manière (étrange) de diviser l'hexamètre et le trimètre choque la routine, mais est conforme à la raison et à de vieilles autorités.

ne soient cependant pas complètement égaux : car il convient que le premier membre ne puisse être substitué au second, ni le second devenir le premier. C'est ainsi que le tétramètre catalectique se décompose en quatre pieds et trois pieds et demi, l'hexamètre et le trimètre en cinq et sept demi-pieds. Si ces deux derniers vers étaient divisés par la césure en trois et trois pieds, les deux moitiés seraient égales et pourraient se substituer l'une à l'autre; le vers pourrait être renversé, ce qui répugne à sa nature et même à son nom : car il s'appelle *versus, quia verti non potest*. Mais, s'il est de la nature du vers de se décomposer en deux membres inégaux, d'un autre côté, l'égalité des parties est une chose excellente dont deux vers aussi parfaits que l'hexamètre et le trimètre ne sauraient se passer. Comment cela se peut-il faire? Comment démontrera-t-on, *ad majorem gloriam* de ces deux vers excellents, que cinq et sept, tout en différant, sont cependant d'une certaine façon égaux l'un à l'autre? Pour le sens commun, ce problème est insoluble ; mais l'homme qui, pour expliquer un fait analogue, a démontré à force de subtilité que trois et quatre sont en quelque sorte le même nombre (*de Mus.*, V, 13) trouve aussi le moyen de résoudre cet autre problème. Voici son raisonnement : si la seconde partie d'un hexamètre ou d'un trimètre formait un vers à elle seule (V. 25, 26.), il faudrait diviser les sept demi-pieds qui la constituent en deux membres, de trois et quatre demi-pieds. Mais le premier membre de ces deux vers ne peut former un vers à lui seul; c'est que les cinq demi-pieds dont il se compose devraient être divisés en deux et trois demi-pieds; or, cela serait en contradiction avec la définition du vers en vertu de laquelle chacun de

ses deux membres doit contenir plus d'un pied. Il en résulte qu'on a le droit de décomposer les sept demi-pieds de l'hexamètre en quatre et trois, tandis qu'on est obligé de considérer les cinq demi-pieds comme un ensemble indivisible. Il est vrai que l'équation $4+3=5$ est aussi fausse que l'équation $7=5$, mais élevons chacun de ces nombres à la seconde puissance, ou, pour parler comme les anciens, construisons les carrés de ces deux longueurs, nous obtiendrons l'équation : $4^2+3^2=5^2$; ce qui est juste. C'est à cette démonstration que se rapporte évidemment la phrase d'Aulu-Gelle : *quod priores quinque semipedes æque magnam vim haberent in efficiendo versu atque alii posteriores septem, idque ipsum ratione quadam geometrica fieri disserit.* Saint Augustin a donc emprunté ce sophisme à Varron, et ce dernier à son tour ne l'avait certainement pas inventé. Des jeux d'esprit de ce genre ne sont pas nés dans un cerveau romain, c'est quelque Grec, un rythmicien pythagorisant qui dut imaginer d'abord cette démonstration.

Si nous connaissons d'une manière générale la sémasie des anciens, c'est-à-dire la manière dont ils battaient la mesure dans les trois genres rythmiques, nous sommes moins bien informés sur la distribution des temps forts et des temps faibles dans chaque mesure. Le trimètre se compose, on le sait, de trois dipodies, c'est-à-dire de trois mesures à deux temps. Laquelle des deux parties de la dipodie était frappée? Depuis Bentley on s'est habitué à marquer d'un *ictus* le premier des deux iambes; M. Westphal rejette aujourd'hui ce système. Il frappe le second pied de chaque dipodie en s'appuyant d'un très grand nombre de témoignages anciens. En fait de métrique, il est si difficile d'aller au delà d'une certaine vraisem-

blance, si rare d'arriver à un résultat sûr et certain, qu'il faut saisir des deux mains tout fait bien attesté; aussi regrettons-nous sincèrement de ne pouvoir regarder comme certaine une doctrine garantie par tant de témoins. C'est que, sur ce point, l'autorité des grammairiens anciens ne pèse pas beaucoup plus que celle de Bentley. Il y a longtemps que nous avons essayé de débrouiller l'histoire des termes *arsis* et *thésis*[1]. Tout le monde sait que le premier de ces deux termes indique l'acte de lever la main ou le pied, l'autre l'acte de poser la main ou le pied. On sait moins généralement que l'usage contraire introduit par Bentley, qui donnait au mot *arsis* le sens de temps fort, et celui de temps faible à *thésis*, ne contredit pas seulement les textes d'Aristoxène et d'Aristide, mais qu'il n'est pas même d'accord avec les grammairiens latins. En effet, les métriciens latins appellent *arsis* la première partie de chaque pied, et ils donnent à la seconde partie le nom de *thésis*, et cela dans tous les vers, à quelque genre qu'ils appartiennent.

Diomède dit (p. 471) : *pes est.... qui incipit a sublatione, finitur positione*, et tout ce que disent les autres grammairiens s'accorde avec cette définition. Comme cette terminologie se retrouve dans les manuels byzantins, il convient de la faire remonter, avec Rossbach, à un métricien grec de la période impériale. Un troisième emploi, tout différent, de ces deux termes, se rapporte à la hauteur du son : il est défini avec précision par Pléthon[2] qui dit ἄρσιν μὲν οὖν εἶναι ὀξυτέρου φθόγγου ἐκ βαρυτέρου μετάληψιν, θέσιν

1. Weil et Benloew. *Théorie générale de l'accentuation latine*, p. 98 et suiv.
2. *Notices et extraits des manuscrits publiés par l'Institut*, XVI, 2, p. 236.

δὲ τοὐναντίον βαρυτέρου ἐξ ὀξυτέρου. Il entend donc par *arsis* le passage de la voix d'un son plus grave à un son plus aigu, par *thésis* le mouvement contraire; les anciens musiciens auraient dit ἐπίτασις et ἄνεσις. Cet emploi abusif des deux termes se retrouve dans la deuxième définition qu'en donne Marius Victorinus (p. 482) et, par rapport à l'accent tonique, chez Priscien et chez Terentianus[1].

Comme le trimètre n'est pas décomposé en pieds iambiques, mais en dipodies, le premier iambe de chaque dipodie constitue naturellement, pour les grammairiens latins, l'*arsis* ou *sublatio*, le second, la *thésis* ou *depositio*. Cette théorie, répétée à satiété, était d'accord avec leur manière de scander les vers : ils levaient le pied aux endroits qu'ils appellent *sublatio*, ils le posaient aux endroits désignés par le nom de *depositio*. Nous avons rejeté leur théorie, nous ne pouvons donc attacher aucune importance à leur pratique. Je suis convaincu que ces grammairiens marquaient de la *percussion* le second, le quatrième, le sixième, et, s'il y avait lieu, le huitième pied, non seulement des iambes, mais aussi des autres vers qui se mesuraient par dipodies : les trochées et les anapestes. Dans les vers mesurés par monopodies, ils frappaient toujours la seconde partie de chaque pied, l'*ictus* tombait donc sur les deux brèves du dactyle. En effet, Atilius Fortunatianus dit expressément (p. 2688) en citant le commencement de l'Enéide *Ar, sublatio est temporum duorum, ma vi, depositio temporum duorum.* Marius Victorinus ne s'exprime pas aussi clairement, mais un lecteur attentif ne saurait se tromper sur son sentiment. Il se sert du vers : *Arma virumque cano Troiæ*

1. Priscianus, *De Acc.*, p. 1289. Terentianus, v. 1451 sqq.

qui primus ab oris, pour expliquer la césure bucolique. Il dit (p. 2509) *nam* iæ qui *pes in versu quartus eam divisionem explicat, quam bucolicon vocari dictum est, sub qua pedum percussione sensus impletur.* L'exemple est mal choisi; mais n'importe : la césure bucolique a lieu, dit-il, quand la fin d'un mot coïncide avec la *percussio* du quatrième pied. Cela n'implique-t-il pas qu'on frappait les pieds de l'hexamètre sur leur seconde partie? A la même page il cite le vers qui commence par les mots, *Infandum regina*, et il ajoute : *percussis duobus pedibus tertius pes trochæus est.* Il se serait sans doute autrement exprimé s'il avait frappé les syllabes *in* et *dum*; il est assez clair que, conformément à sa théorie, il frappait *fan* et *re*. Où irions-nous donc si nous voulions adopter les scansions de Victorinus et des autres grammairiens! Voici comment j'explique leur manière de scander les vers. Il faut nécessairement lever le pied avant de le poser : la *sublatio* précédait donc toujours la *depositio*. La succession de ces deux mouvements était sans doute à leurs yeux indifférente pour les vers simplement récités dont le rythme leur paraissait assez indiqué par les longues et les brèves sans qu'il fût besoin de le marquer par une intensité plus ou moins grande de la voix.

Nous voilà arrivés à un résultat purement négatif. Faut-il donc laisser en suspens la question de savoir comment le trimètre doit se frapper? Ce vers est si répandu, tous les détails de sa structure nous sont si bien connus, qu'on se résout difficilement à ne pas éclaircir ce point. Ne trouverions-nous pas un mot sur la répartition des temps forts et des temps faibles dans les vers iambiques chez un auteur qui comprenait encore l'antique et véritable sens de ces termes? Heureusement ce mot se trouve dans un

passage qu'on semble avoir négligé jusqu'ici. Aristide dit (p. 40) de la dipodie iambique : σύγκειται ἐξ ἰάμβου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως. Voilà donc le terrain solide que nous cherchions, et nous revenons avec confiance à la théorie de Bentley, d'après laquelle les *ictus* tombent sur le premier pied de chaque dipodie du trimètre iambique comme du tétramètre trochaïque[1].

NOTE SUR UN PASSAGE D'HORACE[2]

On n'a pas encore expliqué d'une manière satisfaisante les vers de l'*Art poétique* d'Horace (251 sqq.) qui roulent sur l'histoire et les règles du mètre iambique. Ce n'est pas que le sens général du passage ne soit assez clair ; mais il est difficile de mettre les paroles du poète, le détail de l'expression, d'accord avec le sens général. Rien de plus connu que le vers que les Latins appelaient *senarius*, et les Grecs ἰαμβεῖον ou τρίμετρον. Ce dernier nom vient de ce que le vers était divisé en trois mesures (μέτρα) et recevait trois *frappés*, non six. Chaque mesure répondait à une dipodie et pouvait commencer par une syllabe longue aussi bien que par une brève. Aussi haut que remontaient les sou-

1. [Cette théorie est aujourd'hui confirmée par la *Chanson de Tralles*, où le 2e iambe de chaque dipodie reçoit le signe (στιγμή) qui indique le levé d'après l'anonyme de Bellermann. Voir Blass, préface de la 2e éd. de Bacchylide, p. L, qui cite également Hansen, *Anales de la Univ. de Santiago de Chile*, 1893.]

2. *Revue de Philologie*, 1895, p. 20.

venirs de la poésie grecque, on trouvait des trimètres ainsi construits. Archiloque déjà, le père de l'iambe littéraire, avait retardé le mouvement du vers en employant des spondées aux places impaires. Des pièces de vers composées d'iambes purs ne se rencontrent que tardivement. Catulle, dans son *Phaselus ille*, décrit en iambes ailés la rapidité de son yacht. Il y suivait, sans doute, des modèles alexandrins; mais le tour de force était plus difficile dans une langue qui, comme le latin, abondait en syllabes longues. Horace oppose, dans son *Altera jam teritur*, à l'allure solennelle du vers héroïque, la légèreté des iambes purs, et il se sert heureusement de ces derniers soit pour enfoncer le trait, soit pour peindre la fuite d'un vaisseau ou le saut d'une cascade. Malgré ces faits incontestables, il était naturel que les théoriciens, prenant pour point de départ un mouvement non retardé, en vinssent à supposer avant Archiloque un vers composé de six iambes purs et frappé six fois. En rappelant cette origine, Horace reproche aux vieux poètes latins d'avoir dénaturé le sénaire en le chargeant de spondées, même aux places paires. Voici maintenant le passage de l'*Art poétique* tel qu'on le lit dans les éditions.

Syllaba longa brevi subjecta vocatur iambus,
pes citus; unde etiam trimetris adcrescere jussit
nomen iambeis, cum senos redderet ictus
primus ad extremum similis sibi : non ita pridem,
tardior ut paullo graviorque veniret ad auris,
spondeos stabilis in jura paterna recepit
commodus et patiens, non ut de sede secunda
cederet aut quarta socialiter. Hic et in Acci
nobilibus trimetris adparet rarus, et Enni
in scænam missos magno cum pondere versus
aut operae celeris nimium curaque carentis
aut ignoratae premit artis crimine turpi.

En lisant ces vers, on est arrêté par plusieurs difficultés, et particulièrement par les mots *non ita pridem* (v. 254), qui semblent dire qu'Archiloque ne vivait pas trop longtemps avant Horace. En vain allègue-t-on que les locutions de ce genre ont une valeur relative; en vain d'autres prétendent-ils que le poète fait allusion à ses propres *Épodes*, où il rétablissait le spondée, banni des iambes de Catulle. Ces interprétations se réfutent d'elles-mêmes; une autre, plus spécieuse, est donnée par le dernier éditeur d'Horace, le regretté Adolphe Kiessling. D'après ce savant, Horace distinguerait trois époques : la primitive hexapodie d'iambes purs, l'introduction des spondées par Archiloque, la mesure par dipodies et le nom de *trimètre*, que nous lisons pour la première fois dans Aristophane[1]. Les mots *non ita pridem* se rapporteraient à l'intervalle entre la troisième et la deuxième époque. Le fait est que nous ignorons absolument quand le nom de trimètre entra dans l'usage (la nature des écrits antérieurs au ve siècle et la perte de la plupart d'entre eux nous interdisent toute conjecture à cet égard), mais admettons que la division du vers en trois mesures n'ait été théoriquement établie qu'après Archiloque, il était inutile d'insister sur ce détail en cet endroit. Nous avons aussi un scrupule grammatical. Kiessling fait observer qu'Horace aurait pu dire *non ita pridem spondeis receptis*. Sans doute, et il se serait bien exprimé; mais le parfait *recepit*, au lieu du plus-que-parfait, est bien obscur, pour ne pas dire incorrect. Enfin, si le terme de trimètre est postérieur à Archiloque, comment le poète peut-il dire que ce terme fut inventé quand ce vers se frappait six fois

1. Hérodote (I, 174) dit aussi ἐν τριμέτρῳ τόνῳ.

et se composait d'iambes purs? Que l'on rende *cum* (v. 253) par « quand », ou par « comme », ou par « quoique », la difficulté reste la même.

Comment sortir de ces embarras? Nous n'avons garde de toucher à la leçon d'un texte d'Horace, ces audaces sont périlleuses; mais il sera permis de modifier la ponctuation. Reprenons les vers.

Syllaba longa brevi subjecta vocatur iambus,
pes citus; unde etiam trimetris adcrescere jussit
nomen iambeis.

« Une syllabe brève suivie d'une longue s'appelle iambe. Ce pied est rapide; aussi voulut-il qu'à son nom d'iambéion vînt s'ajouter celui de *trimètre.* » Lorsqu'on chercha à tempérer la rapidité du mouvement, on donna au vers ce nom nouveau. Cependant cela mérite explication et le poète continue :

Cum senos redderet ictus
primus ad extremum similis sibi non ita pridem,
tardior ut paullo graviorque veniret ad auris,
spondeos stabilis in jura paterna recepit.....

« Il n'y avait pas trop longtemps que, semblable à lui-même du commencement à la fin, il se frappait six fois, quand, pour arriver à l'oreille avec un peu plus de lenteur et de gravité, il voulut bien partager les droits qu'il avait possédés dès sa naissance avec les solides spondées, en compagnon accommodant, sans pousser toutefois la bonté jusqu'à leur céder la deuxième ou la quatrième place. » Le latin *pridem* se dit, comme le grec πάλαι, non seulement de ce qui est passé, mais aussi de ce qui existe depuis longtemps : témoin ce vers de Virgile :

Iam pridem cœli nobis te regia, Cæsar,
invidet.

Le vers purement iambique n'avait pas existé depuis trop longtemps, quand Archiloque en modéra la rapidité.

LES ANTISPASTES — LES DOCHMIAQUES[1]

Rien n'a plus étonné les métriciens modernes et n'a provoqué plus de protestations de leur part que la théorie des mesures composées que nous lisons chez Aristide Quintilien. Un exemple fera comprendre en quoi elle consiste : un dimètre iambique

(⏑–⏑–⏑–⏑–)

et un glyconien

(–⏑
⏑– –⏑⏑–⏑–)

forment l'un et l'autre une mesure de douze temps et se décomposent en deux membres égaux. Mais le glyconien se divise aussi en pieds primaires, et comme ces pieds, les uns iambiques, les autres trochaïques, ne sont pas similaires, on le fait rentrer dans la catégorie des vers composés; le dimètre iambique, au contraire, ne passe point pour composé parce que les pieds primaires qui y entrent sont similaires. Aristide suit ici, comme il le déclare lui-même, les théoriciens qui combinaient la rythmique avec la métrique, et l'on pourrait supposer que les rythmiciens purs présentaient les choses autrement. Pour ce qui est d'Aristoxène, nous ignorons jusqu'à quel point il s'accordait avec Aristide ou

1. Tiré de l'article indiqué plus haut, *Jahrbücher*, 1862.

s'en écartait ; cependant sa définition : ᾧ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰσθήσει πούς ἐστιν εἷς ἢ πλείους ἑνός semble indiquer (Cæsar le fait remarquer avec raison) une théorie, sinon identique, du moins analogue. Aristide mentionne d'abord les mesures composées de deux pieds différents du genre double, celle qui est formée d'un iambe suivi d'un trochée (l'antispaste), celle qui contient ces deux éléments dans l'ordre inverse (le choriambe). De ces *syzygies*, il distingue les *périodes* composées de quatre éléments. Elles sont au nombre de douze : quatre ont un iambe et trois trochées, quatre autres un trochée et trois iambes, les quatre derniers sont formés de deux trochées et de deux iambes. Signalons dans ce tableau les combinaisons qui répondent à des mètres très usités et très connus. Voici les deux formes du colon choriambico-iambique :

πάις Κύκης, καὶ σκιαδί-
σκην ἐλεφαντίνην φορεῖ

La première de ces deux combinaisons est aussi une des formes du glyconien polyschématiste.

Le vers glyconien est représenté par les combinaisons suivantes :

τὸν ἀργῆτα Κολωνὸν, ἔνθ'
ἁ λίγεια μινύρεται

le glyconien polyschématiste par

εὐδρόσοισι Κασταλίας
ποθῶ δ' Ἄρτεμιν λοχίαν

On reconnaît la première moitié du grand asclépiade dans

μηδὲν ἄλλο φυτεύσῃς πρό-

sa seconde moitié dans un des glyconiens déjà cités :

⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ –
τερον δένδριον ἄμπέλου

[Si Aristide ne mentionne pas ici les combinaisons
⏑––⏑⏑––⏑ (autre forme de la première moitié de l'asclépiade)
–⏑⏑––⏑⏑– (choriambes réguliers),
c'est qu'elles ne forment pas de périodes, mais sont composées de deux syzygies antispastiques et choriambiques[1].]

On cherche vainement à établir une différence entre la doctrine des rythmiciens rapportée par Aristide et celle des métriciens, comme Héliodore ou Hephestion; et d'abord Aristide admet comme eux le pied antispastique en le désignant par un autre nom (βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου), et il décompose en antispastes la forme primaire du glyconien ainsi que des asclépiades. Si les métriciens traitent de la même manière les autres formes de ces mètres, s'ils ne les divisent pas en quatre pieds de trois temps, mais en deux syzygies de six temps, cette différence n'est d'aucune importance. De façon et d'autre la mesure entière est divisée en deux parties égales, et la doctrine des métriciens ne contredit pas l'unité de la période. En revanche, la théorie d'Aristide est inconciliable avec celle de nos métriciens modernes qui considèrent ces mètres comme des logaèdes à dactyle cyclique. Cæsar l'a fait observer avec raison; mais la compromisssion qu'il tente n'est pas non plus soutenable. Il ne veut retenir de la doctrine antique que la mesure de douze temps qui est, à ses yeux, le

1. [Blass, *Jahrb. f. Philol*, 1886, p. 416, a tort de reprocher à Aristide d'avoir omis ces deux combinaisons. Ajoutons qu'Aristide n'avait pas non plus à surcharger un tableau général des tribraques provenant de la solution d'une longue, ni des spondées à longue irrationnelle].

seul point important, sans apercevoir que cette mesure n'est pas respectée toujours par la théorie moderne. Les anciens, nous venons de le voir, divisent le grand asclépiade en deux mesures de douze temps. La métrique en vogue le décompose en trois mesures de neuf, de six et de neuf temps. Il est quelque peu téméraire de s'écarter autant de la tradition métrique et rythmique des anciens, et nous voudrions, au risque de passer pour partisan de vieux systèmes surannés, recommander aux savants de revenir, autant que possible, à la tradition antique. Pour certains des mètres en question, cela me semble facile, que dis-je, nécessaire même, et imposé par l'analogie d'autres faits métriques incontestables. Les combinaisons du choriambe avec la dipodie iambique alternent avec le double choriambe et la double dipodie iambique chez Anacréon et chez Aristophane. A entendre nos théoriciens modernes, un dactyle cyclique (–⏑⏑) répondrait ici à un trochée précédé de ce qu'on est convenu, depuis Hermann, d'appeler une « anacruse » (⏑–⏑). La doctrine des anciens est certainement plus simple : ils disent que le choriambe équivaut à la dipodie iambique et que ces deux mesures peuvent indifféremment prendre la place l'une de l'autre. Cela est parfaitement analogue à l'anaclase des vers ioniques. Les deux *schèmes*

⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ – –

ont déjà été rapprochés par Héliodore de ces deux autres

– ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ –
– ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ –

C'est là ce qu'il appelait ἐπιπλοκή. Nous n'avons fait qu'ajouter des barres verticales pour indiquer la

division des mesures en usage dans notre musique moderne. Faut-il faire encore un pas en avant, ou plutôt en arrière? devons-nous diviser les glyconiens et les asclépiades en pieds de six temps? il le faut bien, si nous ne voulons pas rejeter la doctrine rythmique transmise par Aristide. Nous remettrions ainsi en honneur les fameux antispastes. Faut-il pousser la réaction jusqu'à ce point? Je n'affirme rien, je ne fais que poser une question. Que l'on examine s'il faut conserver ou repousser la tradition antique : il n'y a pas de milieu. On s'efforcerait en vain de concilier deux théories inconciliables.

Parmi les rythmes de la versification grecque aucun n'est plus obscur que celui qu'on appelle *dochmiaque*. Le scholiaste d'Hephestion et l'*Etymologicum magnum* donnent le *dochmiaque* pour un pied de huit temps et le considèrent comme la combinaison d'un *bacchiaque* et d'un iambe ou bien d'un iambe et d'un crétique. Les deux parties de la mesure sont donc dans le rapport de 3 à 5; or, Aristoxène n'admet, on le sait, que trois genres de rythmes; il ne mentionne le dochmiaque nulle part, pas même parmi les rythmes employés sporadiquement. Il déclare même qu'une mesure de huit temps est nécessairement dactylique, c'est-à-dire composée de deux fois quatre temps[1]. Il est donc impossible qu'Aristoxène ait admis l'unité rythmique des dochmiaques; s'il leur donnait, en effet, huit temps, les huit temps dont ils semblent se composer, les périodes dochmiaques devaient être à ses yeux formées de mesures composées alternativement de cinq et de trois temps. D'un autre côté, le nom même de *dochmiaque*, bien expliqué par les grammairiens

1. Aussi le schol. d'Eschyle, *Sept.* 128, rapporte-t-il, par erreur, il est vrai, les dochmiaques au γένος ἴσον.

anciens[1], atteste que d'autres voyaient dans le *dochmiaque* une seule mesure et un genre rythmique particulier. Cette divergence de vues n'a rien qui puisse nous surprendre. Rappelons que la mesure péonique était aussi, ce semble, considérée d'abord comme la réunion de deux mesures, l'une de trois temps, l'autre de deux : cela résulte, nous l'avons dit plus haut, de la manière traditionnelle dont se battait cette mesure.

Poursuivons la comparaison du *péon* et du *dochmiaque*. La combinaison métrique – ⏑ – ne forme pas toujours un rythme péonique; grâce à la tenue de sa dernière longue, elle peut équivaloir au ditrochée, et quelquefois même prendre la valeur d'une dipodie iambique par l'allongement de sa première longue. De même, rien n'empêche que le dochmiaque n'ait souvent que l'apparence d'une mesure de huit temps. Par la tenue d'une de ses trois longues, il peut, à moins que cette longue ne soit remplacée par deux brèves, compter soit dix temps, soit neuf. Quand les dochmiaques sont entremêlés de pieds de cinq temps (crétiques, bacchiaques), on est tenté de leur donner deux fois cinq temps; quand il s'y mêle des tripodies iambiques, ce qui est plus rare[2], on peut se demander s'ils n'avaient pas, en réalité, trois fois trois temps. Mais avouons que ces conjectures sont extrêmement douteuses, et que nous tâtonnons dans les ténèbres. Comment se mesurait une petite

1. *Etym. m.*, p. 285. Schol. d'Héphestion, p. 185, W. Ils appellent ὀρθοί les trois genres rythmiques connus, et ils continuent : ἐν τῷ δοχμιακῷ τριάς ἐστι πρὸς πεντάδα, καὶ δυὰς ἡ πλεονεκτοῦσα· οὗτος οὖν ὁ ῥυθμὸς οὐκ ἠδύνατο καλεῖσθαι ὀρθός· ἐκλήθη οὖν δοχμιακὸς ἐν ᾧ τὸ τῆς ἀνισότητος μεῖζον ἢ κατὰ τὴν εὐθεῖαν κρίνεται.

2. Le vers ἴδε με τὰν ἱκέτιν φυγάδα περίδρομον (Eschyle, *Suppl.*, 549) offre, ainsi que le vers correspondant de l'antistrophe, un petit problème métrique. Faut-il croire que la première partie de ce vers équivaut à une tripodie iambique dans laquelle les deux derniers pieds sont remplacés par un choriambe?

strophe des *Suppliantes* d'Eschyle (428-452 — 433-457), où l'on voit deux dochmiaques précédés de trois crétiques, et immédiatement après deux autres dochmiaques précédés de trois iambes?

Le dernier chapitre du livre de Westphal roule sur la rythmopée, c'est-à-dire la composition rythmique. La théorie ne divise les mesures qu'en leurs parties nécessaires et invariables, marquées par les levés et les frappés. Mais le compositeur remplit les mesures abstraites d'éléments concrets, de sons, de syllabes, de pas de danse extrêmement variés. Ces éléments ne doivent pas être en contradiction avec les divisions nécessaires de la mesure, mais rien n'empêche qu'ils ne soient plus courts, et, partant, plus nombreux, ou plus longs, et partant, moins nombreux. D'un côté, nous avons les σημεῖα ποδικά, dont la mesure, le πούς, se compose en vertu de sa nature même, καθ' αὑτόν, de l'autre, les χρόνοι ῥυθμοποιΐας ἴδιοι. Cette distinction est claire et simple, quoiqu'elle n'ait pas été toujours saisie. On demandera maintenant quelles étaient, dans la lyrique grecque, les valeurs propres à la rythmopée. Les métriciens ne parlent d'ordinaire que de syllabes d'un temps, les brèves, et de deux temps, les longues; mais les rythmiciens mentionnent des valeurs plus variées. Depuis longtemps on connaissait par Aristide les longues de quatre temps; naguère, l'Anonyme de Bellermann fit connaître des longues de trois, de quatre et de cinq temps, ainsi que les signes qui servaient à les indiquer (⊔—, ⊔⊔—, ⊔⊔⊔—). A ces longues prolongées, il faut ajouter la longue irrationnelle d'environ un temps et demi, qui re-

tarde le mouvement des vers iambiques et trochaïques, et qui se trouve aussi ailleurs, en particulier dans les dochmiaques. A entendre Marius Victorinus[1] et d'autres auteurs, il y avait aussi des syllabes brèves de différentes valeurs : les unes plus courtes, les autres plus longues que la brève ordinaire d'un temps. Mais tous ces témoignages manquent de précision. Nous nous abstiendrons donc d'insister. Pour ce qui est des pauses, elles existaient, non seulement dans la musique instrumentale, mais aussi à la fin et à l'intérieur des vers, fait attesté, sinon par l'Anonyme de Paris[2], du moins par d'autres auteurs : Aristide parle de silences d'un et de deux temps; l'Anonyme *De Musica*, publié par Bellermann, y ajoute ceux de trois et de quatre temps. Ces silences et ces tenues trouvent leur place là où un pied ou un σημεῖον ποδικόν est représenté par une seule syllabe. A la fin des mètres, cela s'appelle catalexe; dans l'intérieur des mètres, Rossbach et Westphal y appliquent le terme de syncope, et le parti qu'ils ont tiré de ces renseignements généraux est un des plus grands mérites de leur ouvrage. Il faut signaler surtout leur théorie des iambes et des trochées lyriques : ils en ont donné une interprétation rythmique qui

1. Marius Victorinus, p. 281. Dans ce passage, les mots *ad hæc* veulent dire « conformément à cela », παρὰ ταῦτα, non « en outre », comme Cæsar les entend.

2. Le passage altéré des *Fragmenta Parisina*, p. 75, 16 Westphal, n'a été bien expliqué ni par Westphal ni par Cæsar : ils ont essayé de le corriger par les conjectures les plus aventureuses. Il n'y est pas question de pauses, mais de la transition d'un son à un autre son, d'une syllabe à une autre syllabe : il y a là un intervalle de temps insaisissable qui ne se manifeste que comme une limite. Cette transition est désignée par Psellos, § 6, et par Bacchios, p. 24, sous le nom de μετάβασις. Le fragment doit être restitué ainsi : πᾶς ὁ κατὰ βάσιν (lire κατὰ μετάβασιν) γινόμενος χρόνος διορισμοῦ δύναμιν ἔχει, ἀλλὰ καὶ (lire χρή), ὅτε <τὴν> μὲν προτέραν συλλαβὴν μηκέτι φθέγγεται, τὴν δευτέραν (lire δὲ ὑστέραν) μηδέπω, τοῦτον τὸν χρόνον σιωπήσῃ ἀντέχεσθαι (lire σιωπῆς μὴ ἀντέχεσθαι, c.-à-d. « ne pas faire de longue pause »).

serait parfaite, s'ils avaient reconnu l'équivalence du choriambe et de la dipodie iambique. Mais pourquoi la plus longue pause indiquée par les signes traditionnels est-elle de quatre temps, tandis que les tenues vont jusqu'à cinq temps? C'est que (Cæsar l'a bien compris) les pauses n'équivalent pas à un membre de mesure, mais ne servent qu'à parfaire un membre de mesure incomplet.

NOTE SUR UN CHŒUR DOCHMIAQUE D'EURIPIDE[1]

Νᾶφε καὶ μέμνασ' ἀπιστεῖν.

Le fragment de l'*Oreste* d'Euripide accompagné de notes musicales laisse à peine entrevoir la mélodie du morceau ; mais il est extrêmement instructif pour les métriciens, car il peut leur apprendre le rythme, inconnu jusqu'ici, du vers 345 et du vers correspondant, 327. Cependant on n'a pas encore, que je sache, apprécié à ce point de vue la portée du document nouveau, faute, sans doute, de pouvoir s'affranchir d'opinions préconçues.

Dans le supplément, paru l'année dernière, aux *Musici scriptores græci*, C. von Jan a donné la notation d'après les déchiffrements de Wessely et de Crusius, auxquels on devra cependant recourir si l'on veut bien connaître l'état du papyrus. Or le vers

κατέκλυσεν δεινῶν πόνων ὡς πόντου,

dans lequel ὡς est écrit ωως, avec deux notes de

1. Tiré de la *Revue des Etudes grecques*, 1900, p. 182 et suiv.

chant au-dessus de ce mot, ce vers est divisé en trois parties par des signes qui précèdent et qui suivent δεινῶν πόνων, et qui indiquent que le chant est interrompu soit par de simples silences, soit par des sons de flûte. Une scholie porte τὸ δὲ δεινῶν πόνων ἐν μέσῳ ἀναπεφώνηται. Tous les éditeurs avaient pris ce vers pour un dimètre dochmiaque. En effet, il se prête à cette mesure, et il est entouré d'autres dochmiaques. Il est vrai que le vers correspondant de la strophe ne peut être mesuré de la même manière : on le considérait comme altéré. Cela était naturel, en quelque sorte inévitable[1]. Mais comment expliquer la notation du papyrus? C. von Jan était perplexe : *mirari non desino*, écrivait-il, *quod auleta interrumpat medium sermonem et medium dochmium.* Sans doute, ces intermèdes ne se comprennent pas si nous persistons dans notre manière de voir. Mais il faut nous déjuger : reconnaissons que ce vers, qui pourrait être un dimètre dochmiaque, n'a pas été traité comme tel par le poète ou par son collaborateur musicien. Remarquons que le vers antithétique

μανιάδος, φοιταλέου. φεῦ μόχθων

présente un arrangement des mots qui permet les mêmes pauses du chant. Celui-là ne se prête pas à la mesure dochmiaque, et l'on voit maintenant qu'il n'est pas gâté. A δεινῶν πόνων répond φοιταλέου : nouvel exemple de l'équivalence du choriambe et de la dipodie iambique[2]. Voici comment je propose de divi-

1. S'il m'est donné de publier une nouvelle édition de l'*Oreste*, je rétracterai, non seulement la constitution conjecturale de ce passage mais aussi d'autres conjectures téméraires, ainsi que j'ai déjà fait pour d'autres pièces d'Euripide, sans renoncer toutefois à corriger d'une manière probable des endroits évidemment altérés.

2. Cf. *Rhésos*, 699-717, où un choriambe (Θεσσαλὸς ἦ=πολλὰ δὲ τάν) est inséré entre deux vers dochmiaques. La dipodie iambique se mêle souvent aux dochmiaques. Citons *Eumén.*, 174; παρὰ νόμον θεῶν | βρότεα μὲν τίων, | παλαιγενεῖς | δὲ Μοίρας φθίσας.

ser les *cola*, en indiquant la durée des pauses remplies par les sons de la flûte :

τινάξας δαίμων κατέκλυσεν ∪—
δεινῶν πόνων
∪— ὡς πόντου | λάβροις ὀλεθρίοισ | ιν ἐν κύμασιν

Quant au signe semblable à Z ponctué, qui se trouve au milieu de la plupart des lignes, qu'il représente un son de la flûte ou qu'il marque seulement la fin d'un vers ou, pour parler plus exactement, d'un *colon*, il indique certainement une séparation. Notre fragment ne contient qu'une partie de l'antistrophe; mais comme la strophe doit y répondre, il s'ensuit que le vers 326

γόνον ἐάσατ' ἐκ|λαθέσθαι λύσσας

portait dans le manuscrit le même signe là où nous avons marqué la séparation ci-dessus. Cela n'a rien d'extraordinaire : la préposition est séparable, et le style tragique permettrait la tmèse ἐκ δὲ λαθέσθαι.

Les mots κατολοφύρομαι κατολοφύρομαι, que les manuscrits d'Euripide placent avant le vers 340 (339), se lisent dans notre fragment avant le vers 338. Kirchhoff pensait qu'ils devaient occuper dans l'antistrophe la même place que les mots καθικετεύομαι καθικετεύομαι occupent dans la strophe, c'est-à-dire être transposés avant le vers 341 : conjecture fondée sur l'usage du lyrisme grec et extrêmement probable. Au point de vue de la symétrie, la disposition des vers est même encore moins satisfaisante dans le papyrus que dans les manuscrits d'Euripide, où κατολοφύρομαι deux fois répété répond à τινύμεναι δίκαν, τινύμεναι φόνον. Mais n'importe : on voit que, dès l'antiquité, l'ordre des vers n'était pas le même dans tous les exemplaires, et cette divergence peut être invoquée en faveur d'une transposition séduisante.

N'oublions point cependant la morale à tirer de la découverte de la notation musicale, à savoir que les apparences les plus spécieuses peuvent tromper. Tout semblait nous autoriser à regarder comme dochmiaque un vers entouré de dochmiaques et susceptible de la même mesure; et, contre toute attente, nous découvrons que c'était une erreur. Généralisons. Nous nous efforçons aujourd'hui de déterminer la valeur rythmique des vers chantés dont le texte seul est venu jusqu'à nous. Cette ambition est naturelle, et il doit être permis aux métriciens de faire à ce sujet des conjectures plus ou moins plausibles; mais qu'ils se gardent de rien affirmer. Les textes en disent beaucoup (cela est incontestable), mais ils ne disent pas tout, et le poète, le compositeur, avaient une certaine latitude dans la mise en musique des paroles.

ARISTIDE QUINTILIEN
LA VALEUR DE SES THÉORIES[1]

M. Westphal vient de publier un volume intitulé « Système de la rythmique des anciens[2] », qui peut être considéré comme une édition complétée et, sur plusieurs points, corrigée de ses « Fragments et doctrines des rythmiciens grecs ». Comme nous avons déjà rendu compte de ce dernier écrit, nous nous bornerons ici à discuter les différences qui

1. Tiré des *Jahrb. für classische Philologie*, 1865, p. 649 et suiv.
2. *System der antiken Rhythmik*, Breslau, 1865.

séparent le présent livre de celui qui a paru il y a quatre ans.

Le point essentiel (l'auteur s'en explique lui-même), c'est qu'aujourd'hui il se borne encore plus strictement qu'autrefois à ce que nous pouvons savoir de la doctrine d'Aristoxène, et qu'il ne se sert que rarement et avec une extrême prudence des données fournies par l'Encyclopédie musicale d'Aristide Quintilien. Chez ce dernier il distingue trois sections d'origine différente et de valeur inégale. Dans le livre premier, les vues générales sur le rythme, la division de la rythmique, les temps, les pieds, les genres rythmiques, ainsi que les dernières pages, sont, à l'entendre, tirées d'un ouvrage d'un Aristoxénien qui avait mêlé à la doctrine du maître toutes sortes d'éléments étrangers. Voilà ce que M. Westphal appelle l'extrait de la source B. La partie intermédiaire, depuis les mots τῶν ῥυθμῶν τοίνυν οἳ μὲν εἰσι σύνθετοι (p. 35, vers la fin, Meibom) jusqu'à τὰς ὀνομασίας ἔχουσιν (p. 40) serait puisée à une source fort trouble (il l'appelle C), le manuel d'un métricien récent « qui comprenait de la métrique juste autant que Marius Victorinus et ses honorables confrères ». Enfin, la section sur le caractère moral (l'éthos) des rythmes dans le livre deuxième est attribuée à une source excellente, A, très voisine d'Aristoxène.

La distinction entre les différents morceaux du premier livre est faite par Aristide lui-même. Il dit expressément avoir emprunté la partie intermédiaire, C, à ceux qui relient la métrique à la rythmique, οἱ συμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθμῶν, la partie suivante aux rythmiciens purs. Or, il se trouve que la section vilipendée contient des renseignements inestimables, les plus précieux que nous devions à Aristide, relatifs au σπονδεῖος μείζων, à

l'ὄρθιος, au τροχαῖος σημαντός, au παιὼν ἐπιβατός, aux pieds irrationnels. M. Westphal est loin de méconnaître la valeur de ces renseignements. Pourquoi donc condamne-t-il si absolument un morceau qui est formé en majeure partie de ces renseignements mêmes? Quelques expressions louches n'ont pas assez de poids pour entraîner une pareille condamnation. Il faut les mettre sans doute sur le compte d'Aristide qui a péché plusieurs fois de la sorte. La véritable pierre d'achoppement c'est, si je ne m'abuse, l'analyse des pieds de douze temps. Le glyconien –◡–◡◡–◡– y est donné comme la combinaison de deux trochées et de deux iambes, et des mètres analogues y sont traités d'une manière aussi surprenante pour nous. J'ai montré dans l'article cité plus haut (p. 154) qu'on perd sa peine à s'efforcer de concilier cette manière de voir avec les théories de nos métriciens modernes; il faut l'adopter ou la rejeter carrément, il n'y a pas de moyen terme possible. M. Westphal s'est à présent décidé pour la négative, et c'est sans doute pour ce motif qu'il émet un jugement aussi défavorable sur toute la section C. On ne peut contester à l'auteur le droit d'en user ainsi, cependant on ne saurait nier qu'il ne soit assez étrange qu'après avoir prononcé un pareil arrêt, il accepte, non point une perle isolée de cette même section, mais un si grand nombre de choses excellentes et instructives.

Il y a plus, les deux sections que l'on déclare meilleures ne se référeraient-elles pas à la section C, et précisément à la partie incriminée de C? Nous lisons dans la section B (p. 34) que les pieds se distinguent par leur composition (συνθέσει, ᾗ τοὺς μὲν ἁπλοῦς εἶναι συμβέβηκεν, ὡς τοὺς δισήμους, τοὺς δὲ συνθέτους, ὡς τοὺς δωδεκασήμους). On est tenté de rapporter ces

mots, comme notre auteur avait fait lui-même, à la section C, d'autant plus que les pieds de deux temps sont les plus petits et ceux de douze temps les plus grands des pieds énumérés dans C. Cependant, comme les deux passages émanent certainement de sources différentes, cette ressemblance peut être trompeuse. Il n'en est pas de même de la section A, laquelle dépend indubitablement de la section C. Il est vrai que Westphal essaie maintenant d'interpréter A d'une autre manière très ingénieuse, je l'accorde, mais inadmissible pour qui examine ces textes sans opinion préconçue. Dans la section consacrée à l'éthos des rythmes (A) il est question d'abord de l'effet produit par les rythmes non composés des trois genres rythmiques et en particulier par les spondées doubles, l'épibatos, l'orthios, le sémantos, que la section C nous avait fait connaître. Ensuite Aristide passe aux rythmes composés : οἵ γε μὴν σύνθετοι, dit-il, παθητικώτεροί τέ εἰσι τῷ κατὰ τὸ πλεῖστον τοὺς ἐξ ὧν σύγκεινται ῥυθμοὺς ἐν ἀνισότητι θεωρεῖσθαι. M. Westphal prétend que la locution ῥυθμοὶ σύνθετοι signifie ici, non comme au livre premier des pieds composés, des κῶλα, mais des compositions dont les parties diffèrent par la mesure, telle que l'ode à la Muse, en d'autres termes, des morceaux métaboliques. Pour exprimer cette idée on dirait plus exactement : ἐκ διαφόρων ῥυθμῶν σύνθετα. Il traduit : « un morceau rythmique composé est plus passionné qu'un morceau simple parce que les rythmes qui y entrent diffèrent ordinairement les uns des autres ». *Ordinairement*? On s'attendrait à *toujours*. Mais nous reviendrons plus bas sur ce point. Les mots ἐν ἀνισότητι θεωρεῖσθαι sont un terme technique qu'il n'est point permis d'interpréter arbitrairement ; ils signifient « appartenir au genre des

mesures inégales ». Quelques lignes plus haut on lit : τοὺς ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ θεωρουμένους, et plus loin le terme ἄνισα est expressément appliqué aux genres trochaïque et péonique. On doit donc traduire les mots cités plus haut comme il suit : « les mesures composées sont plus passionnées parce que les pieds qui y entrent appartiennent la plupart du temps aux genres inégaux ». Cela s'explique parfaitement par la section C où l'on n'indique qu'une seule espèce de pieds composés d'éléments de genre égal, tandis qu'on en énumère jusqu'à quatorze pour le genre double.

Voici maintenant la suite du passage : καὶ πολὺ τὸ ταραχῶδες ἐμφαίνοντες τῷ μηδὲ τὸν ἀριθμὸν (mss ἄρρυθμον) ἐξ οὗ συνεστᾶσι τὰς αὐτὰς ἑκάστοτε διατηρεῖν τάξεις, ἀλλ' ὁτὲ μὲν ἀπὸ μακρᾶς ἄρχεσθαι λήγειν δ' εἰς βραχεῖαν, ἢ ἐναντίως, καὶ ὁτὲ μὲν ἀπὸ θέσεως, ὁτὲ δ' ὡς ἑτέρως τὴν ἐπιβολὴν τῆς περιόδου ποιεῖσθαι. Ce texte se réfère aux périodes duodénaires (κατὰ περίοδον σύνθετοι) de C. On n'a qu'à parcourir la liste qu'Aristide en donne pour remarquer qu'elles commencent et qu'elles se terminent tantôt par une longue, tantôt par une brève, tantôt, à l'entendre, par un frappé, tantôt par un levé. Or, comme plusieurs de ces formes différentes sont rapprochées par les poètes, il en résulte quelque chose d'inquiet et de troublant (τὸ ταραχῶδες). Comment Westphal traite-t-il cette phrase? Il écrit : τῷ μηδὲ τὸν αὐτὸν ῥυθμὸν ἐξ οὗ συνεστᾶσι τὰς αὐτὰς ἑκάστοτε διατηρεῖν τάξεις, ce qu'il traduit ainsi : « La période montre une grande agitation parce que la mesure, quand même elle ne varie pas, ne conserve pas toujours le même ordre des valeurs ». Il faudrait dire : « La période ne conserve pas le même ordre des valeurs ». La fidélité de la traduction marque assez que tel n'a pu être le texte

grec. Aristide, nous dit-on, vise ici des vers tels que ἡ λισσὰς αἰγίλιψ ἀπρόσδεικτος οἰόφρων κρεμάς, composé d'iambes et de trochées, pieds qui appartiennent au même genre rythmique et ne se distinguent que par la διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν. Ces vers sont beaucoup moins rares que les morceaux métaboliques, en sorte que la restriction κατὰ τὸ πλεῖστον (voy. plus haut) ne peut guère s'y appliquer. Toutefois si Aristide avait voulu dire ce qu'on lui prête il eût écrit par exemple : μηδὲ τοὺς ἐν τῷ αὐτῷ γένει μένοντας τὰς αὐτὰς ἑκάστοτε διατηρεῖν τάξεις. Nous nous en tenons à la correction de Rossbach τὸν ἀριθμόν et à l'explication naturelle du passage. La suite aussi se rattache de près à C. Après avoir décrit d'une manière générale l'éthos des rythmes composés, Aristide, entrant dans les détails, montre que ceux qui sont formés de plusieurs pieds différents ont un caractère plus passionné que les dipodiques, et que ceux dont les éléments appartiennent à des genres différents marquent plus de passion que ceux qui s'en tiennent à un seul genre.

Si nous parvenons à convaincre Westphal que les sections A et C dérivent de la même source, fera-t-il plus de cas de cette source, ou étendra-t-il au contraire à la section A le mépris qu'il avait pour C? Il serait plus juste de faire profiter C de l'autorité de A. Cependant la question de savoir comment Aristoxène traita les glyconiens et les vers congénères n'est pas absolument tranchée par là. Malheureusement nous ne connaissons que des fragments du système d'Aristoxène. Il distingue, lui aussi, des pieds simples et des pieds composés. Westphal soutient aujourd'hui que par ces derniers il faut entendre exclusivement, comme dans la musique moderne, des mesures composées d'élements non hété-

rogènes, mais congénères. Voilà un système qui peut séduire par sa simplicité et sa clarté ; cependant on lit chez Aristoxène : « nous indiquons le rythme et nous le faisons sentir par un pied (une mesure) ou par plusieurs pieds ». Par ces derniers mots, Aristoxène viserait-il comme le prétend aujourd'hui Westphal des morceaux tels que l'ode à la Muse, dont les parties passent d'une mesure à une autre mesure? mais il était tout à fait inutile de mentionner cette métabole dans une définition générale du rythme. Aristoxène avait-il en vue toutes les mesures qu'Aristide comprend sous le nom de σύνθετοι? Cela est possible, [probable même]; mais il se peut aussi qu'il n'ait songé qu'au dochmiaque et à d'autres rythmes formés de la réunion de mesures hétérogènes. Quoi qu'il en soit, il faut avouer que la théorie aujourd'hui en vogue des glyconiens et des vers similaires, que j'adopte moi aussi provisoirement, mais non sans scrupules, n'a pour elle aucune autorité antique, tandis que la théorie d'Aristide que j'ai essayé de justifier il y a trois ans est partagée par tous les métriciens grecs. Si nous la jetons par-dessus bord, que nous reste-t-il pour diriger notre barque? L'ombre d'Aristoxène? Nous risquons fort de conjurer une vaine ombre sans réalité.

Venons-en maintenant aux modifications heureuses. La liste donnée par Aristoxène des ποδικαὶ διαφοραί n'est pas facile à comprendre. Que faut-il entendre par διαφορὰ κατὰ διαίρεσιν et par δ. κατὰ σχῆμα? Cela restait obscur. Westphal démontre dans son chapitre 4 que la première a lieu lorsque deux mesures de même durée se décomposent en parties dissemblables; l'autre, lorsque deux mesures de même durée sont formées de parties similaires mais ayant une autre διαίρεσις que les parties de l'autre

mesure. Exemples : une tétrapodie trochaïque et une tripodie dactylique sont des mesures de douze temps différant κατὰ διαίρεσιν. Une tétrapodie trochaïque et une dipodie ionique sont des mesures de douze temps différant κατὰ σχῆμα : elles se divisent l'une et l'autre en deux parties de six temps, mais ces parties se décomposent à leur tour une fois en 3 et 3 et une autre fois en 4 et 2. Westphal est arrivé à ce résultat par une déduction logique, car la seconde des définitions en question nous est parvenue dans un texte mutilé. Le manuscrit porte : σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως ᾖ. Psellos comble la lacune à la fin par le mot τεταγμένα. Mais de cette façon cette différence ne se distinguerait pas de la διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν. Westphal supplée διῃρημένα, en expliquant l'erreur de Psellos ou de son copiste d'une manière peu plausible. Faut-il écrire τετμημένα? Ailleurs (p. 272 Mor.) les verbes τέμνειν et διαιρεῖν sont tour à tour employés comme synonymes. Mais le sens est bien établi, et c'est là l'important.

Nous avons déjà parlé, dans un précédent article, de la difficulté que présente la définition des pieds antithétiques. Westphal essaye de la résoudre par une conjecture qui manque absolument de probabilité.

Quant aux genres secondaires, le triple et l'épitrite, Rossbach avait déjà montré avec beaucoup de sagacité qu'ils ne doivent leur origine qu'à la manière peu commode dont les anciens divisaient la phrase musicale.

Le chapitre consacré à la « série » (le *colon*) et à la période rythmiques est peut-être le plus beau et le plus important du livre. On y fait voir que les mesures (πόδες) longues des rythmiciens anciens ne

sont autre chose que ce que nous appelons les incises d'une phrase musicale[1].

On s'étonne de voir dans beaucoup d'éditions des lyriques grecs des fins de vers marquées au milieu d'un mot; cet enjambement syllabique d'une mesure ou série à la suivante constitue une connexion verbale (λεκτικὴ συνάφεια) qui répond à la continuité mélodique (μελικὴ συνάφεια). Si l'on voit dans d'autres éditions des vers d'une longueur inusitée, cet arrangement typographique fait ressortir l'unité mélodique que le poète musicien imprima au ῥυθμιζόμενον de la langue. On sait que les musiciens anciens s'accordent avec les modernes pour appeler cet ensemble mélodique une période et qu'ils en désignent les parties par le terme de *membres*, *cola*. Westphal est donc fondé à parler d'une période μονόκωλος, δίκωλος, τρίκωλος, etc., terminologie qu'il considère avec raison comme très ancienne. On peut croire en effet que les rhéteurs, en appliquant ces mêmes termes à la prose, n'en furent pas les inventeurs, mais les empruntèrent aux musiciens. Les exemples les plus connus de périodes à deux membres sont le vieil hexamètre, le pentamètre, les tétramètres trochaïques et iambiques. Je crois que Varron, d'accord sans doute avec les autres métriciens, a raison d'y ajouter le trimètre récité, quoique Westphal se refuse à le décomposer. Il pense que les métriciens, tout en se servant d'autres dénominations que les rythmiciens, s'accordent avec eux plus qu'on ne l'admet généralement. Nous croyons qu'il a raison; néanmoins, il faut signaler une exception bien choquante que Westphal passe sous silence. Le second vers du distique élégiaque a reçu le nom

1. On peut traduire ainsi les termes allemands *Vordersatz und Nachsatz*. Voyez Mathis Lussy, *le Rythme musical*, p. 53.

de pentamètre par suite de la fausse division

—◡◡ | —◡◡ | —— | ◡◡— | ◡◡—;

à moins que les cinq mètres ne représentent la somme de deux fois deux mètres et demi; mais alors même on s'en serait tenu aux valeurs exprimées par la parole, sans compter les silences de ce vers dicatalectique. Il est digne de remarque que le poète Hermésianax se sert déjà d'une appellation aussi contraire à la nature de ce vers et il est évident qu'il ne fait que suivre en cela un usage établi[1]. Or Hermésianax était contemporain d'Aristoxène, son aîné. L'âge d'or où la métrique usuelle populaire était encore toute pénétrée de rythmique n'a, je le crains fort, jamais existé : les formules des métriciens plus récents qui ne s'attachaient qu'à la forme extérieure des vers étaient déjà d'un usage courant à l'époque classique[2].

LES MÉTRICIENS
LA THÉORIE DE LA FILIATION DES MÈTRES[3]

Après les rythmiciens grecs, Westphal s'est mis à étudier les métriciens[4]. Qu'il y ait un abîme entre les uns et les autres, que les métriciens, tout à fait

1. Cf. *Léontion*, III, 36 (Athénée, XIII, 598) : μαλακοῦ πνεῦμ' ἀπὸ πενταμέτρου.

2. Il faut rendre cette justice à Héphestion, qu'il ne méconnaît pas la vraie nature du pentamètre. Saint Augustin, *De mus.*, IV, 18, indique une pause de deux temps, mais il gâte cette bonne observation par sa manière savamment étrange de scander le pentamètre.

3. Tiré des *Jahrb. f. class. Philol.*, 1867, p. 127 et suiv.

4. Westphal, *Allgemeine griechische Metrik*, 1865.

ignorants ou insouciants de la tradition rythmique, ne nous offrent que des matériaux mauvais et sans valeur aucune, on ne saurait le croire, et cependant beaucoup de critiques n'étaient pas éloignés d'admettre une chose aussi incroyable. Aujourd'hui, Westphal tâche de jeter un pont entre rythmiciens et métriciens; il essaye de déterminer la suite chronologique des divers systèmes métriques qui avaient cours dans l'antiquité, de montrer comment ils s'écartèrent de plus en plus de la doctrine d'Aristoxène, d'expliquer autant que possible l'origine des erreurs et des malentendus qu'ils ont commis. Personne ne contestera que telle est la bonne voie pour établir la métrique grecque sur des fondements solides. Nous n'avons le droit de négliger aucun des éléments que les anciens mêmes nous fournissent pour édifier cette science, et si, en fin de compte, nous nous voyons obligés d'en écarter quelques-uns, cela ne doit se faire qu'après un examen approfondi de chaque détail et une ample synthèse de tous les matériaux.

Westphal a été bien récompensé de sa peine : l'étude approfondie des métriciens a porté d'excellents fruits. Signalons le chapitre des asynartètes, un des plus méritoires d'un livre qui contient tant de choses nouvelles et suggestives. Bentley et Hermann s'étaient formé et avaient répandu une idée tout à fait erronée de ce que les métriciens anciens entendaient par « mètres asynartètes ». A l'aide des scholies d'Héphestion, Westphal a déterminé la vraie nature de ces mètres. Ce sont des vers dont les membres (*côla*) ne sont pas ou ne paraissent pas cohérents parce qu'un temps faible a été supprimé entre eux, autrement dit, parce qu'il y a une catalexe intérieure. L'exemple le plus connu de cette manière

de composer est le soi-disant pentamètre; mais une foule d'autres vers rentrent dans cette catégorie. Rossbach et Westphal les avaient nommés des vers *syncopés*, terme mal choisi qu'ils empruntèrent non à la musique, mais à la grammaire. Mais après avoir exhumé les termes antiques de procatalectique et de dicatalectique, Westphal les applique aujourd'hui avec grande raison à ces mêmes mètres, en y ajoutant les termes analogues de tricatalectique, etc. Il est vrai qu'on ne pouvait guère conserver de doutes sur la valeur de certaines longues prolongées par des tenues, particulièrement dans les strophes trochaïques et iambiques d'Eschyle et des autres tragiques; mais cette conjecture reçoit à présent une heureuse confirmation : on voit, en effet, qu'en donnant à ces vers le nom d'asynartètes, les grammairiens anciens témoignent implicitement de la réalité des tenues en question. [Depuis, de nouveaux fragments d'Aristoxène ont achevé de prouver la justesse de cette théorie.]

Cependant, à notre gré, Westphal n'est pas allé assez loin dans la réhabilitation des métriciens grecs. Nous nous résoudrons difficilement à croire que des hommes aussi instruits qu'Héliodore et Héphestion aient absolument ignoré les doctrines rythmiques. Ils n'auraient donc jamais ouvert les livres d'Aristoxène? Cela est inadmissible. S'ils s'écartent de la tradition rythmique, ce n'est point, croyons-nous, par ignorance, mais pour obéir à la logique d'un système artificiel, pour conserver la symétrie d'un classement commode. Ils avaient pour principe de s'attacher exclusivement aux paroles du texte, à la lettre écrite, sans se préoccuper du débit des vers chantés, des modifications que ce débit pouvait faire subir aux valeurs syllabiques. D'un côté,

on peut croire, il est vrai, que pour les odes des vieux lyriques ils ne connaissaient ces modifications que d'une façon vague et générale; d'un autre côté (et c'est là l'essentiel), ils voulaient, de propos délibéré, séparer la rythmique de la métrique, n'exiger de leurs élèves aucune connaissance de la théorie des rythmes, et en cela ils ne firent que suivre une très ancienne pratique. Insistons de nouveau sur le fait que le second vers du distique élégiaque portait déjà, du temps d'Hermesianax, le nom de pentamètre, nom qui méconnaît absolument la vraie nature de ce vers. Il en résulte, ce nous semble, qu'une métrique superficielle et insouciante du rythme existait déjà à la limite de l'âge classique, peut-être dans cet âge même. S'il en est ainsi, nous n'avons pas le droit d'accuser des savants renommés d'être absolument étrangers à la théorie des rythmes parce qu'ils s'abstiennent d'y faire allusion dans un manuel scolaire. Aujourd'hui encore on procède de la même manière. Il arrive souvent que, dans un livre élémentaire, certains points de grammaire sont inexactement exposés, non par ignorance, mais à dessein, parce que la destination du livre ne semblait pas admettre d'explications scientifiques. Beaucoup de grammaires latines donnent les vieux locatifs *domi*, *Romæ*, pour des génitifs. S'ensuit-il que les auteurs ignoraient l'origine de ces formes? N'oublions pas non plus que le manuel d'Héphestion n'est que le très maigre extrait d'un autre extrait (ce qui ne veut pas dire la quintessence), et que le volumineux ouvrage de ce métricien contenait sans doute une foule d'éclaircissements précieux : certaines notices fournies par les scholies le laissent soupçonner. Le manuel donne le dochmiaque pour un antispaste hypercatalectique. Le scholiaste fait

observer que c'est là présenter les choses en s'attachant à la forme métrique, ὡς πρὸς τὸν μετρικὸν χαρακτῆρα[1], mais que les rythmiciens considèrent le dochmiaque comme la combinaison d'un pied iambique avec un pied péonique. Or, le scholiaste a, sans doute, pris ce renseignement, comme beaucoup d'autres, dans le grand ouvrage d'Héphestion lui-même.

Westphal distingue deux systèmes métriques, celui qui est aujourd'hui représenté surtout par Héphestion, et un autre que Terentianus Maurus et d'autres grammairiens latins nous font connaître. Malgré les apparences, il estime que ce dernier est le plus ancien et le meilleur des deux. Il établit qu'Héliodore, le fondateur du système d'Héphestion, vécut peu de temps avant ce dernier. D'un autre côté, Terentianus, Diomède, Marius Victorinus, dans une partie de son ouvrage, en général tous ceux qui établissent une filiation artificielle de tous les mètres ramenés à deux ou trois vers fondamentaux, ont puisé directement ou indirectement dans la métrique de Cæsius Bassus, poète contemporain de Néron, et Bassus, à son tour, suivait souvent la doctrine de Varron. Pour arriver à la source grecque des *Metra derivata* ou παραγωγά, il faut évidemment remonter plus haut encore. Or, aucun des métriciens qui adoptent cette filiation ne parle de l'antispaste qui, dans le système d'Héliodore, occupe une place parmi les *metra principalia* ou πρωτότυπα. A entendre Westphal, ce point seul trahit assez l'origine tardive du système d'Héliodore : l'antispaste est une mauvaise innovation.

Une découverte[2] récente jette un jour nouveau

1. Héphestion, Schol. A, p. 185 W.

2. La suite est tirée, à peu de chose près, du *Journal des Savants*, 1900, p. 98 et suiv.

sur ces points controversés. Grenfell et Hunt ont trouvé dans un tertre d'Oxyrhynchus les fragments d'un traité grec sur la filiation des mètres[1]. Faisons rapidement l'historique de cette théorie.

Héraclide du Pont avait soutenu la thèse que toute la variété des mètres grecs était sortie de deux mètres primitifs, l'hexamètre dactylique et le trimètre iambique, répondant à la poésie héroïque et à la poésie familière, aux grands noms d'Homère et d'Archiloque. Il essaya même de ramener ces deux vers de six pieds à une origine commune. Pour le développement de la doctrine, nous ne pouvions consulter jusqu'ici que des écrits latins. Le plus ancien de ces écrits est un traité de Cæsius Bassus, dédié à Néron (il n'en reste qu'un assez long fragment[2]); le mieux ordonné est le joli livre de Terentianus Maurus, que l'on place avec vraisemblance vers la fin du IIᵉ siècle[3].

Terentianus donne d'abord les mètres sortis de l'hexamètre dactylique, puis ceux qui viennent du trimètre iambique, enfin, ceux qu'il rattache au phalécien, composé, d'après Bassus, dont il répète la doctrine, d'un élément dactylique (*Passer mortuus est*) et d'un élément iambique (*meæ puellæ*). Bassus passe en revue les poètes qui inventèrent des mètres ou qui y attachèrent leur nom en les employant fréquemment, et, s'il y a lieu, il place à la suite de ces mètres ceux qui en dérivent[4]. Il s'étend longuement

1. *The Oxyrhynchus papyri*, II (1899), n° CCXX.

2. H. Keil l'a publié dans les *Grammatici latini*, vol. VI (cf. VII p. 669, sqq.), et mieux encore dans *Caæii Bassi, Atilii Fortunatiani de Metris libri*, Halle, 1885.

3. Voir Schanz, *Gesch. d. röm. Litt.* III, p. 26, moins affirmatif que Schultz, *Hermes*, 1887, p. 277.

4. Cf. p. 13, 7 : *Quum de Archilocho loquebar*. P. 2, 19 : *Nunc ad Hipponacta veniamus, cujus de tetrametri unius iambici genere, quia res exigebat, non suo loco diximus.*

sur la nombreuse progéniture du phalécien, et il ajoute à la fin de son écrit des éclaircissements sur les mètres d'Horace dont il n'avait pas eu l'occasion de parler plus haut. Terentianus met en vers ces deux dernières sections du traité de Bassus; pour le reste, il le cite une fois[1], mais il y a lieu de croire qu'il lui doit beaucoup plus[2]. Si nous avions conservé les sections du traité de Bassus relatives à l'hexamètre et au trimètre, nous saurions à quoi nous en tenir.

Les mètres naissent les uns des autres, soit par la suppression ou l'adjonction de quelques syllabes (*detractio*, *adjectio*), soit par la réunion de divers éléments métriques ou l'interversion de ces éléments (*concinnatio*, *permutatio*[3]). Ces procédés, notamment les deux premiers, sont des plus arbitraires. Aussi, ces dérivations des mètres ne sont-elles pas plus scientifiques que les étymologies des anciens. Elles forment un appendice pseudo-historique aux traités de métrique, et leurs auteurs ne prétendent pas enseigner une doctrine opposée à celle de ces traités. Cela est si vrai que, toutes les fois qu'ils veulent indiquer la nature des vers qu'ils font défiler devant nous, ils font appel à la doctrine de ces traités. Ils ne peuvent guère nous intéresser que par ces appels à une doctrine qu'ils supposent. La doctrine métrique supposée par Bassus et les autres est, d'après Westphal et Rossbach, plus ancienne et plus juste que celle d'Héliodore et d'Héphestion, parce

1. V. 2358.
2. Comparez les vers 2249-2261 avec les lignes de Bassus citées par Rufin.
3. [Le métricien des *Oxyrh. Papyri* donne des exemples de l'*adjectio* et de la *detractio*. Si, dans les quelques pages qui restent de lui, il n'a pas l'occasion de parler des deux autres procédés, ce n'est pas une raison d'affirmer avec Leo (Mémoires de l'Acad. de Göttingen, 1899, p. 496) qu'il n'admettait pas les deux autres procédés.]

qu'elle n'admet pas de vers antispastiques. Cæsius Bassus et les autres appellent le glyconien et les asclépiades des mètres choriambiques. Le texte de Bassus, évidemment mutilé à cet endroit, comme dans plusieurs autres, ne nous apprend pas comment cet auteur rendait compte de la structure de ces vers. Mais Terentianus et Victorinus le suivent assez fidèlement pour nous permettre de combler cette lacune. Comme ils ne savent que faire des deux syllabes qui précèdent et qui suivent les choriambes, ils les traitent d'excroissances : *excrementa magis putant, nec ducunt numero pedum. — Excrementa magis quam textui pedum necessariæ habentur*[1]. Voilà comment ils échappent à l'antispaste. Je tiens toujours pour cette mesure, trop bien attestée et trop en harmonie avec le système rythmique des anciens, pour que nous ayons le droit de la rejeter; j'ai déjà plusieurs fois eu l'occasion de défendre la légitimité de l'antispaste. Il est certain qu'il n'a pas été introduit dans la métrique par Héliodore. Le grammairien alexandrin Philoxène, qui l'admettait, et que Rossbach et Westphal croyaient plus jeune qu'Héliodore, l'avait, au contraire, précédé[2]. Le nouveau fragment métrique traite l'asclépiade et le phalécien de vers antispastiques. Le traité dont il faisait partie a été rédigé, au plus tard (les éditeurs en donnent de bonnes raisons), à la fin du Ier siècle, mais il peut être sensiblement plus ancien, et son auteur n'a certainement pas inventé le système qu'il expose.

Ce qui reste du traité ne suffit pas pour en laisser

1. Terentianus, v. n° 2611-2, Victorinus, p. 149, 33.

2. Voir F. Leo, *Hermes*, 1889, p. 284, qui cite M. Schmidt, *Philol.*, 18, p. 527, et H. Kleist, *De Philoxeni gramm. alex. studiis etymologicis* (Greifswalde, 1865), p. 6.

deviner l'ordonnance générale; nous voyons cependant par où l'exposition diffère de celle des métriciens latins qui traitent de la dérivation des mètres. Ces derniers passent en revue un certain nombre de vers et notent les vers qui en sont sortis. Notre anonyme indique au contraire les mètres d'où peuvent être tirés l'anacréontique et l'asclépiade, et il suivait apparemment la même méthode pour bon nombre d'autres vers. C'est ici que l'on voit ce qu'il y a d'arbitraire dans ces filiations. L'anacréontique vient du sotadée. Cependant il peut aussi se tirer du praxilleion ou du dimètre iambique. D'un autre côté, Bassus rattache l'anacréontique au phalécien. De ce même phalécien il fait naître le sotadée *adjectione*, tandis que Varron[1] et, à sa suite, Quintilien[2] veulent que le phalécien dérive du sotadée *detractione* : l'un peut, en effet, se soutenir aussi bien que l'autre. Aussi Bassus désigne-t-il quelquefois ces relations, non comme une filiation, mais comme une simple parenté, *necessitudo*.

[Ajoutons quelques mots en manière d'appendice. On a cru trouver dans ces fragments la preuve que les anciens n'étaient pas sans connaître l'usage moderne de commencer toutes les mesures par un frappé[3]. En effet, on y voit, au commencement de la colonne VII, le *canon*

· ⏑
⏑⏑ | –⏑–⏑ | ––

appliqué ce semble, au vers anacréontique. Mais ce n'est là qu'une apparence. Les *canons* des colonnes XII et XIV commencent par un levé et le *canon* de VII doit s'expliquer autrement. L'auteur dit que

1. Voir Terentianus Maurus, v. 2815 et v. 2885.
2. *Inst. Orat.*, I, 8, 6.
3. Wilamowitz-Mœllendorf, dans *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1900, p. 57.

l'anacréontique peut être considéré comme un vers ionique

$$— — \cup \cup \mid — — \cup \cup \mid — \cup — \cup \mid — \overset{\cup}{—}$$

privé de ses six premières syllabes, et c'est le restant de ce vers qui est figuré dans le *canon* ci-dessus. A ma connaissance, saint Augustin fut le premier et le seul qui admit une mesure incomplète au commencement de plusieurs vers. Mais s'il procède ainsi, ce n'est pas pour échapper à l'antispaste (dont il reconnaît, au contraire, la légitimité), mais pour obtenir des divisions en harmonie avec je ne sais quel idéal fantaisiste du vers parfait[1].

En somme, les fragments d'Oxyrhynchus nous apprennent que la doctrine de la filiation des mètres était professée par ceux qui admettaient l'antispaste aussi bien que par ceux qui le rejetaient, et que le système qui donnait au mètre antispastique une place parmi les mètres fondamentaux est beaucoup plus ancien qu'Héliodore.]

LES PRÉTENDUS LOGAÈDES. — LA DIVISION TRADITIONNELLE DES VERS LYRIQUES[2].

Les études sur la métrique des Grecs et des Latins ont pris un nouvel essor en Allemagne, depuis que Rossbach et Westphal ont consacré à cette matière intéressante, mais obscure, un ouvrage considérable, dont les diverses parties, publiées d'abord à d'assez

1. *De Musica*, IV, 24.
2. Tiré de la *Revue critique*, 1872, I, p. 49 et suiv.

longs intervalles et abondant en doubles emplois et en disparates, ont été résumées d'une manière plus concise et plus homogène dans une seconde édition (1867-1868). Cet ouvrage a mis en lumière un certain nombre de points qu'on peut regarder comme définitivement acquis à la science; sur d'autres points on y trouve des vues, des théories très contestables. Brambach est de l'école de Rossbach et de Westphal : dans ses *Études sur la métrique de Sophocle*[1] il adopte leurs principes, il croit, comme eux, que c'est chose facile, mais vaine, d'imaginer d'après nos idées modernes un système de métrique plus ou moins applicable aux vers grecs et latins; comme eux, il pense que nous n'avons qu'à nous conformer à la tradition antique. Cette tâche, simple en apparence, est extrêmement difficile. Nous n'avons que des fragments de cette tradition, les uns plus purs, mais courts et généraux; les autres, plus détaillés, mais altérés, défigurés par les compilateurs et les faiseurs de manuels. La terminologie des anciens n'est pas facile à comprendre : on n'y est parvenu que peu à peu, après plusieurs tentatives malheureuses, et tout n'est pas encore éclairci. Les anciens disent les choses tout autrement que nous. Nous divisons tous les morceaux de musique d'après un système abstrait et uniforme, d'une extrême simplicité : chaque mesure commence par le frappé; et les subdivisions des mesures restent toujours les mêmes, soit que les notes s'y prêtent naturellement, soit qu'il faille couper en deux la durée d'une note. Les anciens prenaient pour point de départ de leurs divisions la phrase musicale, ce qui faisait que chez eux les mesures commençaient tantôt par un frappé,

[1] *Metrische Studien zu Sophokles*, 1870.

tantô par un levé. Les subdivisions des mesures variaient aussi suivant l'arrangement des valeurs concrètes dont elles se composent, c'est-à-dire, dans la musique vocale, suivant l'arrangement des syllabes longues et brèves. De là une complication fort embarrassante et qui contraste singulièrement avec la simplicité de nos mesures abstraites; à côté des pieds (c'est-à-dire des mesures) simples ou homogènes, on rencontre une foule de pieds composés, c'est-à-dire formés d'éléments hétérogènes, auxquels on ne comprend rien, tant qu'on ne possède pas à fond la grammaire de la langue musicale des anciens et qu'on n'a pas réussi à traduire leurs expressions dans la langue, qui nous est familière, des musiciens modernes. On a fait de notables progrès dans cette voie; quand on aura élucidé tout le système des métriciens grecs, quand on aura rendu intelligible toute leur terminologie, sans se payer de mots, mais en allant au fond des choses, et en ne se contentant que de notions claires et précises, la science de la versification antique sera établie.

Les mètres qui dominent dans les chœurs de Sophocle appartiennent à un genre qu'on désigne aujourd'hui, en étendant abusivement le sens d'un terme ancien, par le nom de logaédique. Aussi Brambach s'occupe-t-il tout particulièrement de ces soi-disant logaèdes. Pour simplifier, prenons pour représentant de ce genre de mètre le vers glyconique. Exemple : *Dianae sumus in fide.* Dans le vers glyconique, ainsi que dans ses congénères, l'iambe initial peut alterner, non seulement avec le spondée (ce qui s'explique par l'emploi de la longue irrationnelle), mais aussi avec le trochée, pied d'un mouvement opposé à l'iambe. Exemple : *Magna progenies Jovis.* G. Hermann considérait ce pied variable comme une

espèce de prélude, et l'appelait la *base*. Ce nom était commode, parce qu'il indiquait l'identité d'une licence qui se retrouve dans une foule de mètres ; mais il n'aidait pas à faire comprendre la nature de cette licence : c'était un nom, rien de plus. Westphal y reconnaît aujourd'hui une espèce de mouvement à contre-temps. Brambach adopte cette vue, et il fait bien. Quant à l'ensemble du glyconique, il prend pour point de départ et pour forme normale la forme : *Magna progenies Jovis*, et il croit que le deuxième pied est un dactyle ayant la valeur d'un trochée, c'est-à-dire, si l'on identifie la brève avec la croche, une durée de trois, et non de quatre croches. Le vers tout entier équivaut donc à quatre trochées dont le dernier, étant catalectique, se complète par un silence d'une croche. Dans les périodes de glyconiques liés, comme :

Quis deus magis est ama | tis petendus amantibus?
λύπας ἐγγυτέρω τὰ τέρ | ποντα δ' οὐκ ἂν ἴδοις ὅπου.

(Catulle, LXI, 46; *Œd. à Col.* 1216), la longue finale du premier membre (*ma*, τέρ) prend une durée de trois croches. Ici encore Brambach s'accorde avec Westphal et avec la plupart des métriciens récents; mais, fidèle à ses principes généraux, il s'efforce d'appuyer cette doctrine moderne sur une autorité ancienne, et il la trouve dans un passage d'Aristide Quintilien (p. 39 Meibom) où il est question d'une espèce de dochmiaque composée d'un iambe, d'un dactyle et d'un péon. Mais est-il bien sûr qu'il s'agisse dans ce passage controversé du mètre glyconique? [Bacchios donné comme exemple de ce même dochmiaque ἔμενον ἐκ Τροίας χρόνον. Or cet exemple est tiré (Blass l'a fait remarquer[1]) de l'*Hélène* d'Euripide

[1] Voir *Jahrb. f. class. Philol.*, 1886, p. 455.

(v. 651)[1], où il est entouré de dochmiaques ordinaires. La ressemblance avec une des formes du glyconique est donc tout accidentelle.] La théorie du vrai glyconique est donnée par Aristide dans un autre passage dont nous avons fait ressortir l'importance et l'autorité il y a longtemps et à plusieurs reprises. Je demandais de quel droit nos métriciens modernes négligeaient une doctrine conforme à la manière dont les anciens battaient la mesure.] Je suis plus affirmatif aujourd'hui : je crois qu'il faut tout simplement adopter un témoignage confirmé par tous les métriciens anciens de quelque autorité, et que la seule chose qui nous reste à faire, c'est de traduire les expressions antiques dans le langage des musiciens modernes[2].

Dans ses analyses métriques des chœurs de Sophocle, Brambach procède avec beaucoup de circonspection. Quand on se trouve en face d'un texte lyrique, le problème qui se pose, c'est de diviser les strophes en périodes (comme Bœckh l'a fait pour Pindare), et de subdiviser ces périodes en membres métriques, *cola* (tels qu'on les voit indiqués avec plus ou moins de succès dans la plupart des éditions). Il faut dire que la valeur de ces divisions et de ces subdivisions ne pouvait bien frapper l'oreille et devenir vraiment sensible que lorsque le morceau était chanté. En effet le *colon* n'est autre chose qu'un membre de phrase vocal; la réunion de deux ou de plusieurs de ces membres forme la période musicale. Dans la première section de son livre, Brambach a insisté avec raison sur ce point et sur l'illusion que se font ceux qui prétendent, au moyen

1. Ἔμενον ἐκ Τροίας πολυετῆ μολεῖν. *Mss.*
2. [Je supprime la suite de l'argumentation, que j'ai reprise et développée plus tard à propos des Hymnes delphiques.]

d'une récitation cadencée, reproduire l'effet d'une strophe de Sophocle ou d'Eschyle. Cependant si l'on avait la division des périodes et des *cola*, si l'on pouvait déterminer la durée réelle de chaque syllabe, et la distribution des levés et des frappés dans chaque mesure, on aurait le dessin d'une strophe, dessin sans couleur, il est vrai, mais ce serait toujours quelque chose, c'est même tout ce que nous pouvons espérer d'atteindre. Brambach estime que pour ce problème en quelque sorte pratique, comme pour la théorie générale des mètres, il faut en revenir à la tradition antique. Il prend donc les lignes du meilleur manuscrit de Sophocle, le *Laurentianus*, sinon pour règle, du moins pour point de départ de la division des *cola*. Les copistes ont, dit-il, reproduit en général la division antique, établie par les grammairiens d'Alexandrie; ils ont commis, sans doute, des fautes de détail; mais ces fautes ne sont guère plus nombreuses que celles qui se sont glissées dans les mots du texte, et il est possible de les classer, comme ces dernières, sous certains chefs et d'en indiquer les causes les plus ordinaires. Brambach veut donc qu'on respecte cette tradition autant que possible et qu'on ne s'en écarte qu'à bon escient. Voilà des principes très sages, et que Brambach nous semble avoir appliqués en plusieurs cas avec beaucoup de discernement. On comprend toutefois que les modifications qu'il introduit dans les lignes traditionnelles, quelque discrètes qu'elles soient, dépendent de ses vues sur la métrique, de sa manière de rendre compte des vers lyriques.

Grâce à des découvertes[1] récentes, nous pouvons

1. Les pages suivantes sont tirées du *Journal des Savants*, 1898, p. 474 et suiv.

remonter aujourd'hui presque à la source de la tradition savante. Le grand papyrus des Odes de Bacchylide, publié par Kenyon, nous fait connaître comment on divisait les vers de ce poète au premier siècle avant notre ère.

On savait qu'Aristophane de Byzance et d autres grammairiens Alexandrins avaient divisé les textes lyriques en lignes assez courtes, représentant les *cola* ou membres de phrase rythmiques [1]; mais on ne savait si les manuscrits venus jusqu'à nous reproduisaient fidèlement ces divisions. L'incurie des copistes, l'influence de nouvelles théories métriques, pouvaient les avoir altérées. Un papyrus d'une si respectable antiquité, écrit avec soin, quoique non exempt de fautes, paraît offrir les plus grandes garanties d'exactitude.

Depuis que Boeckh en avait donné l'exemple dans son Pindare, les lignes longues ont remplacé dans beaucoup d'éditions les lignes courtes d'autrefois; mais la querelle qui s'était élevée à ce sujet entre Boeckh et Hermann est apaisée aujourd'hui. En effet, le désaccord ne porte que sur l'arrangement typographique, non sur le fond de la doctrine. Cependant, comme beaucoup de personnes, moins initiées aux questions de métrique, s'exagèrent encore la différence entre les deux procédés, il ne sera peut-être pas inutile d'entrer dans quelques explications. Supposons une édition de Démosthène ou de Bossuet dans laquelle les périodes oratoires seraient séparées par des alinéas : les divisions seraient de longueur très inégale. Supposons une autre édition où chaque membre de phrase occuperait une ligne : les divisions seraient plus nombreuses et moins

1. Cf. Denys d'Halicarnasse, *De comp. verb.*, ch. XXII et XXVI. Quintilien, IX, 4, 53.

inégales. Pour les yeux, il y aurait une grande différence entre ces deux éditions; pour la lecture, le débit oratoire, il n'y en aurait aucune. Il en est de même de la division des textes lyriques en périodes musicales (περίοδοι) et de la division en membres de phrase rythmiques (κῶλα). Les éditeurs qui préfèrent les lignes longues ne nient point que ces lignes, ces périodes, ne se décomposent en *cola*; les autres accordent que beaucoup de leurs petites lignes représentent des *cola* liés et concourent à la formation d'une période. La doctrine est la même de part et d'autre. Toutefois les lignes longues sont moins compromettantes : la fin des périodes se marque par des indices nombreux, fin de mot, admission de l'hiatus et de la syllabe indifférente aux endroits correspondants de toutes les strophes; la fin des *cola* est beaucoup moins certaine. Dans le papyrus de Bacchylide, les lignes finissent souvent au milieu d'un mot : les auteurs de ces divisions admettaient donc des *cola* liés, ce qui, du reste, était déjà attesté par quelques scholies de Pindare.

Il y a plus. Quand il s'agit de déterminer la limite de deux cola consécutifs, deux éditeurs peuvent ne pas s'accorder sans qu'il y ait entre eux une divergence fondamentale de vues. En voici un exemple simple et facile à comprendre. Le troisième et le quatrième colon des strophes de l'ode x[e] forment ensemble un hexamètre ayant la césure régulière au milieu du troisième pied :

χάρμα τεᾶν ἀρετᾶν | μανῦον ἐπιχθονίοισιν.

Le vers est bien coupé. Cependant un éditeur qui voudrait faire coïncider sa division avec les mesures et décomposer cet hexamètre en deux tripodies, pourrait marquer la fin de la première ligne après

μα, sans méconnaître pour cela l'importance de la césure. C'est ainsi que nous mettons les barres en écrivant la musique sans tenir compte des membres de phrase mélodiques. Sans doute, personne ne s'avisera de faire ainsi pour un vers hexamètre; mais il est des cas où la fin des divisions mélodiques est moins certaine. Prenons les lignes 10-11 de la IIIe pièce :

ὅς παρὰ Ζηνὸς λαχὼν
πλείσταρχον Ἑλλάνων γέρας.

Ces deux cola sont liés, comme on voit par les lignes correspondantes de la 5e et de la 7e épode. Ils forment ensemble un tétramètre ou, si l'on veut, deux dimètres trochaïques (épitrites). Aussi les couperions-nous ainsi :

ὅς παρὰ Ζηνὸς λαχὼν πλεί | σταρχον Ἑλλάνων γέρας.

La mélodie justifiait peut-être la division du manuscrit.

Dans le dernier exemple, la première des deux lignes ne remplissait pas la mesure; elle la dépasse au vers 9 des strophes de l'ode XVII. Le papyrus porte :

ἢ λησταὶ κακομάχανοι
ποιμένων ἀέκατι μήλων
σεύοντ' ἀγέλας βίᾳ.

Nous couperions le deuxième de ces trois cola liés après μή, de manière à marquer nettement trois glyconiens. Le grammairien grec dirait que son deuxième colon est hypercatalecte, et il s'accorderait ainsi pour le fond des choses avec le métricien moderne.

Il est plus difficile d'excuser ailleurs l'arrangement

colométrique. Dans l'ode x, les lignes 15 et 16 sont écrites de cette manière :

ὁσσά⟨κις⟩[1] Νίκας ἕκατι ἄνθεσιν ξαν-
θὰν ἀναδησάμενος κεφαλάν.

L'hiatus après ἕκατι n'est pas impossible[2]; mais, comme dans les autres strophes conservées, on trouve à la place correspondante des hiatus choquants, nous pensons avec Jebb qu'il faut lier

ἄνθεσιν ξανθὰν ἀναδησάμενος κεφαλάν.

Le grammairien grec craignait-il de faire une ligne trop longue? Il ne s'est certainement pas astreint à la règle qui voulait que le colon n'atteignît pas trois syzygies[3], ni à aucune autre, ce semble. Dans la même strophe, le tétramètre :

κῦδος εὐρείαις Ἀθήναις
θῆκας Οἰνείδαις τε δόξαν.

est réparti entre deux vers (17-18), tandis qu'un autre tétramètre

[ἔνθα προὔφην]ας Ἕλλασιν ποδῶν ταχεῖαν ὁρμάν

occupe une seule ligne. Cette ligne est certainement un *versus bimembris*, στίχος δίκωλος.

Que notre papyrus ne reproduise pas toujours exactement la colométrie des bonnes éditions, on ne peut en douter. Dans la ve ode, les lignes 13-14 sont autrement coupées que les lignes correspondantes des autres strophes, et les lignes 5-6 des trois pre-

1. Kenyon : ὅσσα ⟨νῦν⟩.
2. Cf. II, 7 : αὐχένι Ἰσθμοῦ. Il est vrai que le souvenir du digamma explique cet hiatus, ainsi que εὖ εἰδώς, V, 78; εὖ εἰπεῖν, IX. 72; εὖ ἐρχθέντος, XIII, 32; εὖ ἔρδοντα, XIV, 18; ἐρατᾷ ὀπί, XVII, 129; τε ἰοβλεφάρων, IX, 5; ἵππους τέ οἱ ἰσ[ανέμους], XX, 9; δὲ ἕκατι, frg. I, 7. Cf. ὑμνοάνασσα, XII, 1; μεγιστοάνασσα, XIX, 21.
3. Cf. Héphestion, *Enchir.*, p. 118.

mières épodes ne sont pas coupées comme les mêmes lignes des deux dernières épodes. Dans la x[e] ode, les lignes 37-38 sont arrangées comme suit :

ἄν τ[ις ἐμβαίν]ων[1] ἀριγνώτοιο δόξας τεύξεται·
μυρίαι δ' ἀνδρῶν ἐπιστᾶμαι πέλονται.

Cet arrangement n'est pas conforme à celui des autres strophes : le mot τεύξεται devrait commencer la ligne suivante.

En somme, il faut, comme de raison, prendre en sérieuse considération la colométrie d'un manuscrit qui remonte à la période alexandrine, sans s'y inféoder toutefois. Un éditeur moderne pourra s'en écarter, souvent en apparence, quelquefois en réalité.

LA VALEUR DES SYLLABES LONGUES ET BRÈVES DANS LES VERS LYRIQUES[2]

Une grande partie des matières traitées dans les deux livres publiés coup sur coup par R. Westphal[3] échappe à notre compétence; nous nous bornerons à quelques observations sur ce qui regarde la mesure des vers grecs. Il faut rendre une justice à l'auteur, il n'a cessé de corriger et d'améliorer son œuvre, il est revenu de plus d'une erreur, il a sacrifié des vues

1. Ἂν τ[ις εὖ τάμν]ων Kenyon. Mais τέμνειν κέλευθον ne se dit pas de ceux qui suivent un chemin déjà frayé, quoi qu'en disent les dictionnaires. — Le vers 51 de la même ode peut se compléter ainsi : τί μακρὰν [πρ]ῶ[ιρ]αν ἰθύνας ἐλαύνω ἐκτὸς ὁδοῦ.

2. Tiré du *Journal des Savants*, 1884, cahier de janvier.

3. *Aristoxenus von Tarent, Melik und Rhythmik*, 1883. — *Die Musik des griechischen Alterthums nach den alten Quellen*, 1883.

modernes ou personnelles à l'autorité des témoignages antiques; il a de plus en plus rendu justice à Héphestion et à d'autres métriciens grecs qu'il était de mode de dédaigner et d'opposer aux musiciens, faute d'avoir bien compris leur terminologie et leur système; il s'est enfin rendu plus d'une fois aux objections et aux critiques des hommes compétents qui s'occupent aujourd'hui de musique et de métrique grecques.

C'est ainsi que Westphal a renoncé à sa théorie de l'*eurythmie*. Les couplets similaires ont la même mesure et le même air; à côté de cette correspondance, Westphal croyait découvrir à l'intérieur de chaque strophe une symétrie rigoureuse du nombre des pieds ou mesures dont se composent les différents membres d'une phrase musicale. Il est arrivé à Westphal ce qui arrive à plus d'un auteur de système : les exagérations de ses partisans, bien plus que les arguments de ses contradicteurs, lui ont ouvert les yeux. Effrayé par l'abus indiscret que d'autres firent de sa théorie, il y a sagement renoncé lui-même.

Dans tous les livres de métrique écrits depuis quelque temps en Allemagne, il est question d'un *dactyle cyclique* dont la longue, dit-on, n'est pas le double de chacune des deux brèves, et dont la durée totale équivaut à la durée d'un trochée. La notion et le terme de κύκλιος sont empruntés à Denys d'Halicarnasse[1]; cependant le rhéteur grec ne parle pas de la composition musicale, mais de la récitation des vers; il fait observer qu'une syllabe composée d'une voyelle longue précédée d'une seule consonne se prononce plus rapidement que si la même voyelle

[1] *De compositione verborum*; ch. XVII.

était précédée de deux ou de trois consonnes, et voilà pourquoi, dans le vers anapestique κέχυται πόλις ὑψίπολις κατὰ γᾶν, les syllabes longues, dit-il, se prononcent rapidement et les pieds sont κύκλιοι, roulants. Là-dessus on a bâti la théorie des dactyles cycliques, et l'on a introduit cette mesure dans la métrique grecque, comme un fait attesté par les anciens. C'était aller bien vite en besogne, et Westphal a bien fait de rétracter une erreur qui s'était introduite furtivement dans les livres de science.

Cela me conduit à parler de la modification la plus importante qui s'est opérée dans les vues de Westphal. La longue est le double de la brève : c'est là un axiome répété à satiété par les anciens, et qui se trouvait aussi, chose importante à noter, dans les *Éléments rythmiques* d'Aristoxène. Dans les mètres de récitation, et en général dans tous les vers composés de pieds identiques ou équivalents, l'application de ce principe ne souffre aucune difficulté; mais comment l'appliquer aux vers lyriques, si, comme cela arrive souvent, des pieds hétérogènes y sont mêlés ensemble? L'égalité de mesure disparaît, et l'on tombe dans la plus grande confusion. Aussi, la plupart des métriciens modernes ont-ils pensé que les vers chantés n'étaient pas astreints à la même loi que les vers récités. Personne n'est allé plus loin dans cette voie que Vincent. Prenant le contre-pied de la thèse de Burette[1], qui avait assuré que, chez les anciens, « la poésie seulement prononcée faisait sentir précisément la même cadence que lorsqu'on la chantait après l'avoir mise en musique », Vincent prétendait que les poètes musiciens de la Grèce pouvaient à leur gré abréger les syllabes longues,

1. *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. X, p. 212.

allonger les syllabes brèves, traiter enfin les textes poétiques comme des *proses*. Vincent invoquait à l'appui de sa thèse quelques lignes de Denys d'Halicarnasse et de Longin[1]. Malgré ces témoignages, qui ne voit que l'on ne saurait admettre dans la poésie antique une interversion aussi arbitraire de la valeur des longues et des brèves? Dans la quatrième *Pythique*, Pindare répète vingt-six fois, avec la plus grande exactitude, la même suite de longues et de brèves dans toutes les strophes et antistrophes de cette ode, et treize fois le dessin métrique des épodes. Pourquoi se serait-il imposé cette gêne si le chant altérait librement la valeur naturelle des syllabes? On peut en dire autant de toutes les compositions strophiques et antistrophiques. La chose est évidente par elle-même, et je n'y aurais pas insisté, si je ne voyais que le paradoxe de Vincent a toujours ses partisans en France.

Sans aller jusqu'à cet extrême et en conservant à la syllabe longue une durée supérieure à celle de la brève, d'autres théoriciens ont cru devoir modifier, selon les circonstances, le rapport du double au simple qui est donné comme a règle absolue de la valeur relative de ces deux espèces de syllabes. Westphal, qui avait autrefois partagé ce sentiment, en revient aujourd'hui : il soutient, comme Boeckh avait fait dans ses *Prolégomènes* à Pindare, que la longue est toujours le double de la brève réunie avec elle dans le même pied, et que cette règle s'applique aux vers lyriques aussi bien qu'aux vers de récitation, les *mètres* proprement dits. Westphal n'admet

1. Denys d'Halicarnasse, *De comp. verb.*, XI, et Longin, *Proleg. ad Hephaest*, § 6, ainsi que quelques grammairiens latins, assurent que la musique se permet d'abréger les longues et d'allonger les brèves.

que deux ou trois exceptions à cette règle générale.

D'abord les longues irrationnelles avaient, au témoignage d'Aristoxène, une durée intermédiaire entre la brève et la longue pleine. Les spondées, que la musique grecque admettait à certaines places des mètres trochaïques et iambiques, sont des exemples de ces pieds irrationnels.

Ensuite, il arrive quelquefois dans le chant grec, qu'une syllabe longue tient lieu d'un pied et remplit à elle seule le temps fort et le temps faible de la mesure. Ces tenues se trouvent à la catalexe des vers liés et forment aussi ce qu'on pourrait appeler des catalexes intérieures. Exemple :

Πόνοι δόμων νέοι παλαιοῖσι συμμιγεῖς κακοῖς.

Ce vers d'Eschyle (*Sept.*, 741) a la valeur d'un tétramètre : la seconde syllabe de παλαιοῖσι y équivaut à un trochée et remplit la durée de trois brèves, à moins qu'on ne préfère donner à la 3e syllabe la valeur d'un iambe.

Enfin les poètes éoliens usent d'une licence particulière : le pied initial de certains mètres est formé chez eux de deux syllabes qui peuvent être indifféremment longues ou brèves. Ce pied prend donc les quatres formes suivantes : ‒‒, ‒◡, ◡‒, ◡◡. Plus tard les poètes grecs renoncèrent au pyrrhique, et Horace a toujours employé le spondée dans ses imitations des vers éoliens. C'est donc à ces cas particuliers qu'il faut rapporter les passages dont nous avons parlé plus haut et desquels Vincent a tiré des conséquences excessives.

Voilà les principes posés par Westphal. Au premier abord ils ne semblent pas suffire pour rendre compte des vers composés de pieds hétérogènes et pour y introduire l'unité de mesure. Westphal y

arrive cependant. Expliquons-nous par un exemple tiré d'Horace :

Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni.

En analysant ce vers on trouve quatre dactyles et trois trochées. Cependant, les trochées étant, suivant les métriciens grecs, brachy-catalectes, la tripodie apparente est en réalité une tétrapodie, et chacune des deux longues qui terminent le vers a la valeur d'un pied trochaïque. Les quatre pieds trochaïques, dit Westphal, égalent en durée les quatre pieds dactyliques; cependant, le principe d'après lequel la longue est le double de la brève n'est pas violé, car le mouvement (ἀγωγή) des trochées est ici plus lent que le mouvement des dactyles. La brève des trochées est à la brève des dactyles comme trois est à quatre; mais, dans les trochées comme dans les dac tyles, la brève est la moitié de la longue. Pour appuyer cette théorie d'un parallèle pris dans la musique moderne, Westphal cite un prélude de Bach qui, dans l'édition originale, se trouve noté d'une manière analogue[1].

Mais les pieds hétérogènes ne se trouvent pas seulement juxtaposés; souvent ils sont mêlés, ou ils semblent mêlés dans le même *colon* (membre de phrase musicale). Prenons pour exemple le vers glyconien, tel que *Dianæ sumus in fide*, ou *Donec grătus eram tibi*. Westphal divise ce vers, comme la plupart des métriciens modernes, de manière à y trouver à la seconde place un pied dactylique. Dans ce dactyle, la longue vaut le double de chacune des deux brèves; mais comme le mouvement y est plus rapide, le pied

1. [Aristoxène (*Oxyrhynchus Papyri*, I, p. 17) dit : Qu'est-ce qui empêche de mêler telle combinaison de syllabes avec deux pieds iambiques μὴ τὴν αὐτὴν ἀγωγὴν σώζουσιν;].

tout entier n'excède pas la durée des pieds trochaïques qui le suivent. La même théorie est appliquée aux mètres saphiques, alcaïques, et, en général, à tous les vers que les métriciens modernes ont pris l'habitude d'appeler logaédiques. Un changement si brusque et si intermittent du mouvement a lieu d'étonner quand il ne s'applique qu'à un seul pied. Héphestion, qui divise ces vers autrement, n'y admet point de pied dactylique; et un musicien dont s'est servi Aristide Quintilien, et auquel nous devons les données les plus précieuses sur le rythme des vers grecs, s'accorde sur ce point avec Héphestion. Je pense que nos métriciens ont tort de s'écarter de la tradition antique et je me réfère à ce que j'ai dit ailleurs, au sujet de ces mètres.

La longue irrationnelle est un des faits de la rythmique grecque les mieux attestés et les plus singuliers. Westphal croit pouvoir expliquer ce fait ou plutôt le faire comprendre à des oreilles, à des intelligences habituées aux traditions de la musique moderne, en le comparant, pour l'effet produit, au point d'orgue dans les chants d'église, et particulièrement à l'usage que Sébastien Bach a fait de ces tenues dans ses chorals. Westphal estime que la vraie manière de produire l'effet voulu ne serait, ni de prolonger indéfiniment ces points d'orgue, ni de les supprimer tout à fait, mais de les rendre à la façon des anciens en ajoutant à la dernière note la moitié de sa valeur. Le rapprochement est très ingénieux, j'avoue cependant qu'il me reste un scrupule. Dans les mètres trochaïques, les longues irrationnelles se trouvent à la fin des dipodies, et dans ce cas l'analogie est admissible; mais dans les mètres iambiques la syllabe irrationnelle se place au commencement des dipodies et même au commencement

du vers. Je ne vois pas comment ce fait peut être comparé avec le point d'orgue.

Ajoutons quelques observations sur d'autres points de détail. Il est clair que le rythme des vers lyriques ne se marquait complètement que lorsqu'ils étaient chantés, et qu'à la simple lecture il n'en restait que peu de chose. Pour ce qui est du vers héroïque, du trimètre iambique et d'autres vers usuels, ils produisaient leur plein effet à la simple récitation, pour laquelle ils étaient écrits, et cependant on croira difficilement que les rhapsodes ou les acteurs les débitaient avec une mesure rigoureuse et donnaient à toutes les syllabes longues une durée exactement double de celle des brèves. Westphal va plus loin : suivant lui, les anciens lisaient leurs vers comme nous lisons les nôtres, et particulièrement comme les Allemands lisent les vers de leurs poètes, c'est-à-dire que le mètre ne se faisait sentir que par l'indication des accents rythmiques, des forts et des faibles, et non par la différence, très légèrement accusée, des syllabes longues et des syllabes brèves. A l'appui de cette assertion, l'auteur traduit et commente les paragraphes 25-28 du premier livre des *Harmoniques* d'Aristoxène. J'adopte sa traduction, à peu de chose près, mais je suis fort étonné du commentaire qu'il ajoute. Aristoxène dit qu'il y a des sons plus aigus et plus graves dans le discours ordinaire comme dans le chant. Mais quand on chante, chaque son est discret, la voix s'arrête sur un son déterminé, le fait durer; et, quand elle passe ensuite à un autre son, la transition se fait brusquement et en sautant, pour ainsi dire, l'intervalle qui sépare les deux sons. Au contraire, quand on parle, la voix parcourt cet intervalle, elle monte et descend d'une manière continue et ne se soutient pas à la

même hauteur durant un temps appréciable. Je ne puis découvrir dans cette page d'Aristoxène rien qui touche à la durée des syllabes. Je crois que le débit des vers grecs différait essentiellement de celui des vers allemands ou anglais. Comment les différences de quantité, qui tiennent une si grande place dans la composition oratoire, auraient-elles été effacées dans la récitation des vers? Ce que les anciens nous disent du nombre oratoire prouve que les brèves et les longues se marquaient très nettement dans le discours et que l'étendue des sons, l'élément matériel du langage, prévalait dans les langues antiques et leur donnait ce caractère plastique qui distingue l'art des anciens et le tour de leur imagination.

Je ne suis pas d'accord non plus avec Westphal sur l'interprétation d'un autre passage d'Aristoxène. En parlant de Lasos d'Hermione, Westphal expose, ce que l'on ne sait pas assez, que le rythme et la mélodie ne constituaient pas toute la musique grecque, et que les compositeurs n'ignoraient pas tout à fait ce que nous appelons harmonie. L'accompagnement musical n'était pas toujours à l'unisson, ni à l'octave du chant, et il y avait souvent deux instruments faisant chacun sa partie. Un mot d'Aristoxène conservé par Plutarque fait croire à notre auteur que chez les anciens, de même que chez nous, il pouvait s'établir comme un dialogue, une conversation musicale, entre les divers instruments. Le fait serait des plus curieux; je doute cependant qu'il soit assez établi par le texte de Plutarque. On lit dans le *De Musica*, ch. XXI : Καὶ τὰ περὶ τὰς χρουματικὰς δὲ διαλέκτους τότε ποικιλώτερα ἦν. Est-il permis de prendre διαλέκτους dans le sens de διαλέξεις? Je vois bien que le mot διάλεκτος signifie quelquefois conver-

sation, mais il n'est employé ainsi qu'au singulier, jamais que je sache au pluriel, et cela s'explique : car διάλεκτος désigne la conversation en général (τὸ διαλέγεσθαι), et l'on ne peut dire αὕτη ἡ διάλεκτος d'une conversation déterminée. Mais comment faut-il entendre le passage de Plutarque? J'avoue que je l'ignore : nous avons affaire ici à un terme technique dont la signification précise nous échappe[1].

Nous avons dit plus haut qu'une syllabe longue peut tenir lieu d'un pied et remplir à elle seule le temps fort et le temps faible de la mesure. Cette théorie, que Westphal a si heureusement appliquée à l'analyse des strophes trochaïques et iambiques, se trouve aujourd'hui pleinement confirmée par Aristoxène. Un fragment de ses Ῥυθμικὰ στοιχεῖα, tiré sans doute du chapitre de la rythmopée, se lit dans les *Oxyrhynchus Papyri* (I, p. 14 sqq.) de Grenfell et Hunt. Là les vers suivants sont mesurés comme nous l'indiquons :

ἔνθα δὴ ποικίλων ἀνθέων ἄμβροτοι λείμακες
βαθύσκιον παρ' ἄλσος ἁβροπαρθένους
εὐιώτας χόρους ἀγκάλαις δέχονται

Les lignes suivantes : ἐν τούτῳ γὰρ οἵ τε πέντε πρῶτοι πόδες οὕτω κέχρηνται τῇ λέξει καὶ πάλιν ἕτεροι τρεῖς indiquent que cinq fois dans le premier vers et trois fois dans le troisième vers la longue initiale de la mesure (πούς) dipodique équivaut à un iambe : évidemment afin d'assimiler ces vers au deuxième vers qui est iambique ainsi qu'aux autres iambes qu'on doit supposer dans la même strophe. Les mots οὕτω κέχρηνται τῇ λέξει se réfèrent à ce qu'on lit plus haut :

1. [Voir maintenant la note sur le § 202 du *De Musica*, éd. Weil et Reinach].

χρήσαιτο δ'ἂν αὐτῇ καὶ ὁ δάκτυλος ὁ κατὰ ἴαμβον ἀνάπαλιν τῶν περιεχουσῶν[1] ξυλλαβῶν τεθεισῶν εἰς τοὺς χρόνους ἢ ὡς ἐν τῷ κρητικῷ ἐτίθεντο. Pour plus de clarté, nous donnerons une paraphrase plutôt qu'une traduction. « La même rythmopée (c'est-à-dire le groupe (–∪∟) peut servir à la mesure égale composée de deux iambes; les syllabes dépassant la longue étant placées dans les temps de la mesure, à l'inverse de leur ordonnance dans la mesure trochaïque[2]. » Aristoxène s'exprime encore plus nettement plus bas (Col. V) : ὥστε τὴν μὲν πρώτην ξυλλαβὴν ἐν τῷ μεγίστῳ χρόνῳ κεῖσθαι, τὴν δὲ δευτέραν ἐν τῷ ἐλαχίστῳ, τὴν δὲ τρίτην ἐν τῷ μέσῳ. La tenue de la première longue est hors de doute[3].

Ensuite Aristoxène décrit une rythmopée analogue, d'autant plus intéressante que les textes lyriques qui sont venus jusqu'à nous n'en offrent pas d'exemple, que je sache. Des crétiques (–∪ ∪∪/–) mêlés à des choriambes (–∪∪–) en égalent la durée en allongeant leur première syllabe :

∪ ∪ – ∟ ∪ ∪ ∪ ∟ ∪ – – ∪ ∪ – ∪ – ∟
⟨ω̄⟩ φίλον ὤραισιν ἀγάπημα θνατοῖς ἀνάπαυμα μόχθων[4]

1. Περιεχουσῶν, qui s'étendent au delà, qui dépassent. Cf. Thucydide, III, 107, 3 : Μεῖζον γὰρ ἐγένετο καὶ περιέσχε τὸ τῶν Πελοποννησίων στρατόπεδον, et *passim*.

2. On sait qu'Aristoxène appelait le ditrochée τὸ κρητικόν. — [Je substitue ici, d'après le conseil de M. Th. Reinach, la traduction « dépassant la longue » pour περιέχουσα à celle de « dépassant la brève » que j'avais d'abord adoptée. De même, col. IV, 3, on entendra par un péon composé ἐκ πέντε περιεχόντων une mesure de 15 temps premiers.]

3. Le métricien anonyme des *Oxyrh. Papyri*, col. IX, divise ainsi un Praxilleion :

πλήρης μὲν | ἐφαίνεθ' ἁ | σελάνα

division qui semble impliquer la tenue de la syllabe initiale.

4. Je supplée ὦ (avec M. Reinach) et j'écris θνατοῖς pour θνατοῖσιν. Les éditeurs tirent de la leçon du papyrus ce mauvais vers hypercatalecte :

∪∪– | ∟ ∪∪∪ | ∟ ∪– | ∟ ∪∪∪ | –∪– | –.

Mais la suite du contexte prouve que, dans ce premier exemple, il n'y a pas trois mesures consécutives à tenue.

Suit un autre exemple, tiré probablement du même hymne à Bacchus, où l'on voit trois mesures consécutives prolongées ainsi au moyen d'une tenue (ἔστι δέ που καὶ ξυνεχεῖς (ξυνεχὲς?) ἐπὶ τρεῖς).

> Φέρτατον δαῖμον ἁγνᾶς τέκος
> ματέρος ἂν Κάδμος ἐγέννασέ ποτ' ἐν
> ταῖς πολυόλβοισι Θήβαις[1].

« L'iambe aussi, poursuit-il, peut se servir de la même rythmopée, mais moins naturellement que le choriambe » χρήσαιτο δ'ἂν καὶ ὁ ἴαμβος τῇ αὐτῇ λέξει, ἀφυέστερον δὲ τοῦ βακχείου (c'est le vieux nom du choriambe). En effet, la tenue est plus propre au trochaïque qu'à l'iambe. Τὸ γὰρ μονόχρονον οἰκειότερον τοῦ τροχαϊκοῦ ἢ τοῦ ἰάμβου. Le terme μονόχρονον, les éditeurs l'ont compris, doit désigner ici le temps concret unique qui tient lieu d'un pied primaire[2].

On voit par ce qui précède qu'Aristoxène s'accorde avec les auteurs qui considèrent le choriambe comme une mesure à deux temps, le premier ayant la forme (σχῆμα) d'un trochée, le second celle d'un iambe. Le premier exemple, qui se termine par une dipodie iambique catalectique (-α μόχθων), montre qu'Aristoxène admettait aussi l'équivalence de cette dipodie et du choriambe.

Les deux dernières colonnes du fragment sont malheureusement trop mutilées pour en préciser le sujet. Cependant les lignes 13-16 de la colonne V

1. La première main portait πολυόλβοισιν. Les éditeurs proposent πολυόλβοισι, conjecture que j'adopte, faute de mieux. Le vers se terminerait ainsi par un ditrochée.

2. Col. V, 11-12, les mots τῇ τετραχρόνῳ χρηστικῇ λέξει désignent le ditrochée complet —◡—◡, à la différence de —◡⊔. Comme la dipodie trochaïque est une mesure égale et se bat, non à quatre temps, mais à deux, je crois que τετράχρονος s'applique aux quatre temps concrets, c.-à-d. aux quatre syllabes.

fournissent l'indice d'un trait important de la doctrine d'Aristoxène, disons mieux, de la pratique des poètes musiciens. On a vu que des tenues leur servaient souvent à établir l'unité de mesure dans un morceau composé de pieds hétérogènes à s'en tenir à l'analyse purement métrique. Les lignes visées[1] font voir qu'une accélération ou un retardement du mouvement leur servait quelquefois à établir entre les mesures d'un morceau l'égalité de durée, sinon celle des battues.

Ces débris montrent combien on doit regretter la perte des *Éléments rythmiques* d'Aristoxène et particulièrement de la section consacrée à la rythmopée. Bien des questions aujourd'hui controversées et obscures se trouveraient résolues; nous verrions, grâce à de nombreux exemples et aux éclaircissements ajoutés par le disciple d'Aristote, comment les poètes lyriques de la Grèce pliaient les paroles du texte aux exigences du rythme.

LA VRAIE MESURE DES FAUX LOGAÈDES. DEUX HYMNES DELPHIQUES[2]

Les hymnes delphiques mis au jour par notre École d'Athènes sous la direction de M. Homolle fournissent d'intéressants exemples de vers dont la nature est actuellement l'objet de nombreuses discussions

1. Citons les mots δύο ἰαμβικοῖς μὴ τὴν αὐτὴν ἀγωγὴν σώζουσιν.
2. Tiré du *Bulletin de Correspondance hellénique*, XIX (1895), p. 403 sqq.; XXI (1897), p. 510; XXI (1897), p. 563 et 565; XVIII (1894), p. 357.

et d'assertions contradictoires. Analysons deux de ces hymnes au point de vue de leur contexture métrique avant d'aborder les questions générales. Voici d'abord le premier couplet d'un Péan à Dionysos, composé dans le dernier tiers du IVe siècle avant notre ère.

Δεῦρ' ἄνα Διθύραμβε Βάκχ'
εὔϊε, θυρσῆρες, βραϊ-
τά, βρόμι', ἠριναῖς ἵκου
ταῖσδ' ἱεραῖς ἐν ὥραις
εὐοῖ ὦ Ἰόβακχ', ὦ Ἰεπαιάν-
ὂν Θήβαις ποτ' ἐν εὐΐαις
Ζηνὶ γείνατο καλλίπαις Θυώνα,
πάντες δ' ἀθάνατοι χόρευ-
σαν, πάντες δὲ βροτοὶ χάρη-
σαν σαῖς, Βάκχιε, γένναις.
Ἰεπαιάν, ἴθι σωτήρ,
εὔφρων τάνδε πόλιν φύλασσ'
εὐαίωνι σὺν ὄλβῳ.

Voici maintenant le schéma métrique tel qu'il résulte de la comparaison des strophes les mieux conservées. Les *cola* liés sont précédés d'une accolade. Les refrains sont séparés par des blancs.

{ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑̲

— — — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —

{ ⏑̲⏑̲ ⏑̲ — ⏑ ⏑ — ⏑ —
— ⏑̲ — ⏑ ⏑ ⏑̲⏑̲ ⏑ ⏑̲⏑̲ ⏑ — —

{ — ⏑̲ — ⏑ ⏑ ⏑̲⏑̲ ⏑ —
— ⏑̲ — ⏑ ⏑ — ⏑ —
— ⏑̲ — ⏑ ⏑ — ⏑̲

⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —

{ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ —
— — — ⏑ ⏑ — —

Dans ce tableau nous n'avons marqué que les variations du mètre qu'on peut relever actuellement dans la partie conservée du Péan ; il pouvait y en avoir encore d'autres. Nous donnons au second colon de la strophe I (ε[ὖτε θυρσῆ]ρες βραΐ) la forme

— ∪ ∪ — — — ∪ —

Toutes les strophes sont coupées par un refrain intérieur, *méshymnion*, et terminées par un refrain final, *éphymnion*. Le méshymnion est précédé d'une période de quatre membres choriambico-iambiques, dont le dernier est catalectique. Il est suivi de deux périodes dont la première se compose d'un glyconien et d'un phalécien ; la seconde, de trois glyconiens, la fin de la période étant ici encore marquée par une catalexe (un phérécratien). Dans l'éphymnion on distingue deux éléments : d'abord deux ioniques mineurs, les invocations Ἰεπαιάν, ἴθι σωτήρ ; ensuite une période glyconique plus courte que la précédente et ne comptant que deux membres. Quant aux invocations qui forment le méshymnion, elles constituent trois ioniques mineurs : s'il pouvait y avoir un doute à ce sujet, l'analogie des autres invocations le lèverait.

Si l'on veut maintenant jeter les yeux sur l'ode et l'antode de la parabase des *Chevaliers* d'Aristophane (v. 521-564, 581-594), on sera frappé de la ressemblance de ces strophes avec les nôtres. Elles débutent aussi par des membres choriambico-iambiques (Ἵππι' ἄναξ Πόσειδον, ᾧ | χαλκοκρότων ἵππων κτύπος...), plus nombreux ceux-là et divisés en deux périodes ; elles se terminent aussi par une période glyconique (ὦ Γεραίστιε παῖ Κρόνου...). Au milieu se trouvent ces deux vers :

Δεῦρ' ἔλθ' ἐς χορόν, ὦ χρυσοτρίαιν', ὦ
δελφίνων μεδέων, Σουνιάρατε.

On les regardait généralement comme des asclépiades catalectiques; la comparaison de notre péan me fait croire que ce sont plutôt des ioniques mineurs.

Voici un autre parallèle. La parodos d'*Œdipe à Colone* (668 sqq.) commence ainsi :

Εὐίππου, ξένε τᾶσδε χώ | ρας ἵκου τὰ κράτιστα γᾶς ἔπαυλα
τὸν ἀργῆτα Κολωνὸν, ἔνθ' | ἁ λίγεια μινύρεται
θαμίζουσα μάλιστ' ἀη | δὼν χλωραῖς ὑπὸ βάσσαις.

Une période composée d'un glyconien et d'un phalécien; une autre période formée par quatre glyconiens : telle est aussi la deuxième partie des strophes de notre hymne, si ce n'est que la seconde période n'y compte que trois *cola*. Nous ne transcrirons pas toute la strophe de Sophocle; en la relisant, on verra facilement que, sur treize *cola*, deux (le phalécien cité ci-dessus, et un autre, qui occupe l'avant-dernière place) sont de dix-huit temps, les autres de douze temps[1]. Nos strophes comptent aussi treize cola : c'est là une coïncidence fortuite sans importance; mais il est plus digne de remarque, qu'ici encore tous les *cola* sont de douze temps, sauf deux (le cinquième et le septième), qui en ont dix-huit. De même dans la strophe d'Aristophane. Les *cola* (ils sont au nombre de quatorze) y sont de douze temps, à l'exception des deux trimètres ioniques à dix-huit temps que nous venons de citer.

On voit que l'auteur du Péan suit les meilleures traditions pour la structure de ses strophes. Elle est facile à saisir. Les éléments qui entrent dans cette structure sont très connus, les vers qui y figurent

1. Le *colon* hétérogène φυλλάδα μυριόκαρπον ἀνήλιον a seize temps. Mais on peut croire que le changement de rythme était accompagné d'un changement de mouvement (ἀγωγή) et que les quatre dactyles prenaient ainsi la même durée que les autres *cola*.

sont familiers aux lecteurs des poètes lyriques grecs et latins; mais la nature de ces vers, leur mesure véritable est fort contestée. Cela peut étonner ceux qui, sans remonter aux sources, se contentent d'étudier la versification antique dans les livres des métriciens modernes. En effet, ils y trouvent la question bravement tranchée. Ces vers, leur dit-on, sont des logaèdes, c'est-à-dire un mélange de trochées et de dactyles équivalant à des trochées. Il y a longtemps que nous protestons, soit dans les revues savantes, soit dans nos cours, contre une théorie qui est en contradiction avec la doctrine des anciens[1]. Elle se propage cependant de manuel à manuel, et nous ne pouvons citer que quatre métriciens, trois allemands et un français[2], qui aient eu le courage de s'en écarter.

Les vers choriambico-iambiques et les glyconiens sont semblables, mais non identiques. Parlons d'abord des premiers, dont le rythme n'aurait dû jamais être méconnu et se trouve aujourd'hui mis hors de doute. Ici nous avons la bonne fortune d'assister en quelques sorte à la formation d'un rythme nouveau. L'iambe d'Anacréon contre Artémon, conservé en grande partie, permet de voir comment les vers choriambico-iambique est né du vers iambique. En voici un couplet :

Πολλὰ μὲν ἐν δουρὶ τιθεὶς αὐχένα, πολλὰ δ' ἐν τροχῷ,
πολλὰ δὲ νῶτον σκυτίνῃ μάστιγι θωμιχθεὶς, κόμην
πώγωνά τ' ἐκτετιλμένος.

1. Il ne faut pas abuser des grammairiens qui ne font qu'indiquer la suite des longues et des brèves sans prétendre donner la vraie division des mètres.

2. Susemihl, *Jahrb. f. class. Philol.*, 1875, p. 295. W. Velke, *De metrorum polyschematistorum natura*, Marburg, 1877. Hugo Jusatz, *De irrationalitate studia rhythmica*, dans *Leipziger Studien*, XIV, 2 (1893), p. 175 sqq. L. Vernier, *Petit traité de métrique grecque et latine*, Paris, 1894.

La dipodie iambique est mêlée aux choriambes dans les deux tétramètres, dont elle occupe toujours la dernière place, souvent les deux dernières; le dimètre qui termine le couplet est toujours iambique. Les choriambes dominent au commencement des tétramètres, sans exclure toutefois la dipodie iambique, qui y paraît une fois dans un autre couplet. Aristophane se sert très souvent de ces mètres mixtes, et chez lui la dipodie iambique répond plusieurs fois antistrophiquement au choriambe. Les choriambes ne sont pas rares non plus dans les strophes iambiques des tragiques : les exemples abondent, il est inutile d'en citer[1]. [Dans les tragédies aussi les choriambes et les diiambes se répondent quelquefois antistrophiquement. Exemple : Eschyle, *Sept.*

736 καὶ χθονία κόνις πίῃ.
744 αἰῶνα δ' ἐς τρίτον μένει.]

Il est plus curieux que le choriambe se soit discrètement glissé jusque dans le trimètre du dialogue dramatique. Deux trimètres des *Sept* d'Eschyle (488 et 597) commencent par des choriambes : Ἱππομέδοντος σχῆμα et Παρθενοπαῖος Ἀρκάς[2]. Les autres tragiques[3] placent ordinairement les noms propres de

1. Nous sommes heureux de pouvoir renvoyer maintenant au *Commentariolum metricum*, I et II, de Wilamowitz-Mœllendorf (Gottingæ, 1895), où les strophes iambiques d'Euripide et d'Eschyle sont excellemment analysées. Quant aux raisonnements des pages 4-5 du *Comm.* I, est-il besoin de dire qu'ils portent à faux? La mesure des hymnes péoniques est de toute évidence.

2. Le nom Παρθενοπαῖος se trouve peut-être à la même place (les manuscrits portent παῖς Παρθενοπαῖος) dans les *Suppliantes* d'Euripide (899), par imitation d'Eschyle.

3. On cite de Sophocle ce trimètre, écrit peut-être à l'époque où il imitait encore la manière d'Eschyle : Ἀλφεσίβοιαν, ἣν ὁ γεννήσας πατήρ (frg. 796).

cette mesure de manière à introduire un anapeste à la cinquième place, ce qu'Eschyle lui-même fait une fois dans la même pièce (v. 596) :

ἀλκήν τ' ἄριστον, μάντιν, 'Αμφιάρεω βίαν.

Mais on trouve chez ce poète deux autres exemples du choriambe initial, plus significatifs, parce qu'ils n'ont pas l'excuse d'un nom propre à faire entrer dans le vers[1]. Une savante scholie[2] signale l'influence d'Anacréon sur Eschyle : le jeune homme aurait beaucoup goûté et aurait imité plus tard les airs du vieux poète, qu'il put connaître personnellement à Athènes. Faut-il attribuer à la même influence la facture particulière des trimètres? Quoi qu'il en soit, les faits que nous venons d'indiquer rapidement prouvent que le choriambe a pris la place de la dipodie iambique et que le mètre-choriambico-iambique est une variation du mètre iambique pur. Les rythmiciens anciens enseignent avec raison que dans le choriambe de ces vers, comme dans le diiambe, les deux premières syllabes forment le frappé, les deux autres le levé de la mesure. Le trochée qui remplace l'iambe marche à contretemps. C'est ce que les métriciens grecs appellent ὑπέρθεσις ou ἀνάκλασις.

Cette théorie a reçu tout récemment une éclatante confirmation par l'inscription de Tralles[3], dans laquelle les temps faibles sont indiqués par des points. Le choriambe μηδὲν ὅλως y est traité comme la dipodie iambique qu'il remplace, le trochée initial formant le temps fort, l'iambe le temps faible[4].

1. Voir *Choëph.*, 657 et 1049. Des vers semblables dans Aristophane, *Guêpes*, 902; *Paix*, 665.

2. Schol. d'Eschyle, *Prom.*, 128.

3. Voir Th. Reinach dans *BCH*, XVIII, p. 365 et pl. XIII. [C. von Jan *Musici scriptores græci* (*Bibl. Teubn*), 1899, p. 35 sqq.].

4. [L'anonyme de Bellermann, § 3, atteste formellement que le point

Passons maintenant aux glyconiens, et tâchons de résoudre la question de savoir s'ils sont de même nature que les vers choriambico-iambiques, ou s'il faut les mesurer autrement. Ici encore le commencement du vers jouit d'une grande liberté. Les poètes de Lesbos y plaçaient indifféremment un iambe, un trochée, un spondée, et même deux brèves. Anacréon, qui est de leur école, et qui, comme eux, conserve toujours le même nombre de syllabes dans le même mètre lyrique, semble avoir renoncé au pyrrhique initial. Ainsi font leurs imitateurs latins. Pindare et les poètes dramatiques, qui ne sont pas de simples imitateurs, mais tiennent compte des progrès de la musique, ne comptent plus les syllabes et admettent le tribraque au commencement du vers, de même qu'ils se permettent la résolution d'autres syllabes longues. Nos poètes delphiques font de même. C'est que de leur temps une syllabe pouvait être chantée sur deux notes, tandis qu'Alcée et Sappho ne scindaient aucune syllabe par le chant. Toutes ces libertés, et notamment la permutation de l'iambe avec le trochée, indiquent clairement que, dans ce mètre aussi, le *colon* était souvent attaqué à contre-temps.

Il y a plus, le glyconien, qui a le choriambe au milieu, est souvent mêlé à des vers dans lesquels le choriambe tient la dernière place, et ces deux formes se répondent quelquefois de la strophe à l'antistrophe. Exemple, Sophocle, *Phil.*, 1124 et 1147 :

πόντου θινὸς ἐφήμενος.
ἔθνη θηρῶν οὓς ὅδ' ἔχει [1].

en haut servait à distinguer l'*arsis*, terme qui n'est pas équivoque, mais désigne le *levé*. Il n'y a aucune bonne raison d'éluder ce témoignage. Blass, *Hermes*, 1900, p. 345, a réfuté l'erreur où nous étions tombés].

1. Les nouveaux fragments de Sappho, récemment publiés par

Un intéressant exemple du mélange des glyconiens polyschématistes avec les glyconiens réguliers est offert par l'hymne delphique, qu'Aristonoos de Corinthe, homonyme du citharède Aristonoos, contemporain de Lysandre[1], et peut-être de sa famille, composa dans un des trois derniers siècles avant notre ère. Il suffira d'en transcrire ici la première strophe :

Πυθίαν ἱερόκτιτον
ναίων Δελφίδ' ἀμφὶ πέτραν
ἀεὶ θεσπιόμαντιν ἕ-
4 δραν ἰήιε Παιάν,
Ἄπολλον, Κοίου τε κόρας
Λατοῦς σεμνὸν ἄγαλμα καὶ
Ζηνὸς ὑψίστου μακάρων
8 βουλαῖς, ὦ Ἰεπαιάν.

La strophe se compose de deux couplets quaternaires, comme on en voit chez Anacréon et chez Catulle. Les quatre *cola* sont liés; en outre, le premier et le deuxième *colon*, ainsi que le troisième et le quatrième, sont assez souvent unis par la continuité des mots. Nous aurions donc pu écrire chaque couplet en deux lignes. Les vers 2, 5, 7 sont des glyconiens libres. La fin du *colon* est invariablement choriambique, mais le polyschématisme s'étend des deux premières syllabes à toute sa première moitié. Des quatre syllabes qui la composent ordinairement (il y en a cinq quand une longue est remplacée par deux brèves), deux au moins doivent être longues; il peut y avoir, en outre, une ou deux autres lon-

M. Schubart (*Sitzungsberichte* de Berlin, 20 février 1902), offrent un exemple de *responsio* analogue : col. II, v. 7, on lit : -κεσσιν ὥς ποτ' ἀελίω, avec le dactyle troisième, tandis que dans tous les autres couplets le *colon* correspondant a le dactyle second, p. ex. -σχει θάλασσαν ἐπ' ἁλμύραν.

1. Voir Plutarque, *Lysandre*, XVIII.

gues, irrationnelles celles-là. Cependant, elles ne forment jamais un choriambe (ce qui rendrait la première moitié toute semblable à la seconde), ni un ionique majeur ou mineur (ce qui empêcherait de la frapper à deux temps). Quand un colon finit au milieu d'un mot, le colon suivant ne peut commencer par une brève.

Les variations très nombreuses de ce vers font supposer des battues ou des chants à contre-temps.

[Les polyschématistes se composent visiblement de deux moitiés, de six temps chacune. Force nous sera de diviser de la même manière le glyconien régulier (*Dianæ su* | *mus in fide*), et d'admettre le pied antispastique.] A examiner la relation antistrophique des deux *cola*, dans les vers de Sophocle cités ci-dessus, n'est-on pas amené à penser que le choriambe οὖς ὅδ' ἔχει, qui répond au diiambe ἐφήμενος, doit se décomposer en un trochée et un iambe? S'il en est ainsi, θινός, qui précède le diiambe final du premier colon, doit être aussi un trochée à contre-temps, d'où il s'ensuit que les glyconiens sont des mètres de même nature que les vers choriambico-iambiques.

Un autre indice est fourni par le fait que dans l'hymne d'Aristonoos le glyconien affecte une fois (str. V. 4) la forme iambo-choriambique : χάριν παλαιᾶν χαρίτων.

La démonstration serait encore plus concluante si ces deux espèces de vers se répondaient quelquefois antistrophiquement. Jusqu'ici on ne connaît aucun exemple de cette responsion; mais, à défaut de correspondance, elles se combinent et se mêlent très souvent. Non seulement elles se trouvent réunies dans la même strophe, comme cela a lieu dans notre Péan, mais elles peuvent aussi alterner dans un

morceau composé de vers similaires (κατὰ στίχον)[1], et, ce qui est digne de remarque, elles se trouvent aussi liées de manière à former une seule période. Exemple, Sophocle, *Ant.*, 332 :

Πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀν | θρώπου δεινότερον πέλει.

Voilà un colon choriambico-iambique et un glyconien étroitement unis dans le même vers. Plus significatif peut-être est l'échange des catalexes, dont voici un exemple, Euripide, *Alceste*, 967 :

Θρῄσσαις ἐν σανίσιν τὰς
Ὀρφεία κατέγραψεν
γῆρυς, οὐδ' ὅσα Φοῖβος Ἀ-
σκληπιάδαις ἔδωκεν.

Cette période glyconienne se termine, non par un phérécratien, qui est sa catalexe régulière, mais par un choriambo-iambe catalectique. N'est-il pas clair que les deux catalexes sont équivalentes?

Le résultat auquel nous a conduit l'examen des textes poétiques est confirmé par Aristide Quintilien. Dans la division de son ouvrage, où il résume la doctrine de ceux qui ne séparaient pas la métrique de la rythmique, il signale les mesures à douze temps produites par différentes combinaisons d'iambes et de trochées. Or, on retrouve dans cette énumération les glyconiens réguliers et polyschématistes, ainsi que les *cola* choriambico-iambiques. J'ai exposé ces faits dans un article précédent, et j'ai montré dans un autre qu'Aristide avait puisé à d'excellentes sources, et que ses renseignements ont la plus grande valeur. L'auteur, qu'il abrège, parle en homme qui juge de l'effet produit par ces vers à l'audition, il les

1. Voir Phérécrate, *Perses*, fr. 131 Kock. Hermann. *El. doctr. metr.*, p. 531 et 575.

a entendu chanter, et son témoignage en devient plus précieux. S'il est, comme nous le pensons, digne de confiance, il y aura lieu de réhabiliter les antispastes d'Héliodore et d'Héphestion. L'antispaste est mal famé, il répugne à nos métriciens modernes. Mais il convient de tenir compte de deux faits. Le premier, c'est que les anciens (nous l'avons dit plus haut) ne divisaient pas les mesures comme nous, mais les commençaient toujours au commencement du colon, c'est-à-dire du membre de phrase rythmique. Le second fait, plus important encore, c'est le grand rôle que le rythme jouait dans la musique des Grecs. Si leur mélopée était beaucoup plus simple que la nôtre, en revanche leur rythmopée était infiniment plus compliquée et plus variée. Invoquons, en terminant, la plus haute autorité en ces matières. Voici comment s'exprime Aristoxène[1] : Πάλιν ἐν τοῖς περὶ τοὺς ῥυθμοὺς πολλὰ τοιαῦτα ὁρῶμεν γιγνόμενα · καὶ γὰρ, μένοντος τοῦ λόγου καθ' ὃν διώρισται τὰ γένη, τὰ μεγέθη κινοῦνται, καὶ τῶν μεγεθῶν μενόντων ἀνόμοιοι γίγνονται οἱ πόδες καὶ τὸ αὐτὸ μέγεθος πόδα δύναται καὶ συζυγίαν. Δῆλον δ' ὅτι καὶ αἱ τῶν διαιρέσεων καὶ σχημάτων διαφοραὶ περὶ μένον τι μέγεθος γίγνονται. Καθόλου δ' εἰπεῖν ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινήσεις κινεῖται, οἱ δὲ πόδες οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμοὺς ἁπλᾶς τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεί. On peut inférer de ce passage la fréquence des mesures chantées à contre-temps.

[Pour ne laisser aucun doute dans l'esprit du lecteur, nous avons allégué, à l'appui de notre thèse, un grand nombre de faits et de considérations. Nous aurions pu la démontrer par un simple raisonnement. La vraie mesure des vers choriambico-iambiques étant établie d'une manière évidente et in-

1. Aristoxène, *Elem. harm.*, p. 35 Meibom.

contestable, la mesure des glyconiens et mètres analogues se trouve établie du même coup. C'est que tous, les uns et les autres, sont des vers de même nature. Cela est si vrai que, dans la théorie que nous combattons, ils ont été confondus sous le nom commun de logaèdes. Westphal appelle les choriambico-iambiques logaèdes protodactyles, les autres logaèdes deutérodactyles et tritodactyles. S'il faut renoncer aux protodactyles, on ne saurait, en bonne logique, maintenir les deux autres catégories, ni continuer de condamner la mesure antispastique. En effet, cette condamnation ne repose plus sur aucun fondement solide. On soutenait jusqu'ici que le choriambe était nécessairement et toujours une mesure à trois, on le considérait comme un molosse dont la longue médiane serait remplacée par deux brèves. Il se trouve maintenant que le choriambe pouvait[1] se battre à deux temps, et se décomposer, comme l'enseignent les anciens, en un trochée et un iambe. Or l'antispaste est formé des mêmes éléments; ils s'y suivent dans l'ordre inverse, voilà toute la différence. Mais une fois qu'on est obligé d'admettre la réunion de ces deux pieds contraires en une mesure, une syzygie, comme disent les anciens, cette différence importe peu. Elle disparaît dès qu'on divise les mesures à la façon moderne :

⏑, – | –⏑⏑– | ⏑–, ⏑– | –⏑⏑– | ⏑–

Ces deux asclépiades (que j'ai figurés dans leur forme primaire, sans tenir compte des libertés dont jouit le commencement des vers) se trouvent con-

1. Je dis *pouvait*. Dans certains cas, je suis loin de le contester, il se battait à trois temps. Un chœur d'*Œdipe Roi* (483-511), où les choriambes sont suivis d'ioniques, en offre un bel exemple. Ailleurs, le choriambe équivaut à une dipodie dactylique catalectique.

vertis en mesures choriambico-iambiques. Il ne subsiste donc plus aucune question de principe qui s'oppose à l'admission des antispastes[1].]

LA MÉTRIQUE DE CHRIST. ANAPESTES ET ANAPESTES REPLIÉS[2].

La science de la métrique grecque et latine est de celles qui se débrouillent lentement, après beaucoup d'efforts et d'hypothèses erronées. Quoi qu'on fasse, elle ne sera jamais complète. Qu'elle établisse ce que nous pouvons savoir, ce que nous pouvons supposer avec une certaine probabilité, ce qu'il nous faut résigner à ignorer : voilà tout ce qu'un esprit judicieux peut lui demander. Outre beaucoup de recherches partielles, plusieurs essais pour reconstruire l'ensemble de la métrique ancienne ont été tentés dans ces dernières années en Allemagne. L'essai de H. Schmidt est très hardi, aventureux même. L'ouvrage de Rossbach et Westphal a éclairé beaucoup de points qui étaient restés obscurs dans la tradition antique, et il marque un progrès notable dans la science. Mais, comme il arrive aux chercheurs, ils abondent trop dans leur sens, ils développent avec complaisance ce qu'ils ont trouvé eux-mêmes, et laissent dans l'ombre ou négligent tout à fait des parties qui les intéressent moins. Le livre de

1. Les objections que certains anciens faisaient à l'admission de l'antispaste parmi les mètres prototypes (Marius Victorinus, p. 97 Keil) sont très différentes de celles qu'y font nos musiciens modernes.
2. Tiré de la *Revue critique*, 1875, I, p. 147 sqq.

Christ[1] répond mieux à l'idée d'un manuel : il est substantiel et complet; il donne tout ce qui est nécessaire et s'interdit le superflu. Les mètres les plus usuels sont étudiés avec le détail que demande leur importance; les poètes latins ne sont pas sacrifiés aux grecs, les lecteurs de Plaute et de Térence trouvent dans ce livre tout ce qu'il importe de connaître des particularités de la métrique et de la prosodie de ces poètes; d'un autre côté, quelques indications sur les vers politiques et l'accent se substituant à la quantité comme règle de la versification sont insérées à propos. L'auteur n'a garde de trancher toutes les questions; il ne dissimule pas les difficultés et les obscurités du sujet qu'il traite. Et cependant il ne tombe pas dans un scepticisme qui empêcherait toute exposition suivie et jetterait le lecteur dans la perplexité. Il prend son parti et met en avant la théorie qui lui semble la plus probable, tout en marquant ce qu'elle a de conjectural.

L'auteur a consacré à peu près le premier quart de son livre à la métrique générale. Cette excellente introduction, aussi claire que nourrie de faits et d'aperçus, se complète par l'appendice relatif à la composition des poèmes et à la manière de les débiter, de les exécuter. Cela est si vrai que quelques-unes des observations qui se trouvent ainsi rejetées à la fin du volume eussent été mieux placées, ce nous semble, en tête du livre. Les mouvements du corps, la marche et la danse, ont d'abord mesuré le chant et la parole ; là est l'origine de la métrique : les vers marchés et dansés ont précédé les vers simplement chantés; enfin sont venus les vers récités, qui ne conservent plus qu'une ombre de la mesure

1. *Metrik der Griechen und Römer*, 1874.

primitive, mais dont les éléments s'appellent encore des *pas* (βάσεις). Il fallait insister sur ce fait fondamental : le lecteur aurait mieux compris, et l'auteur lui-même aurait peut-être mieux exposé certains points qui, suivant nous, ne se trouvent pas assez élucidés. Comment se fait-il que, dans les anapestes, la fin des mots coïncide avec la fin des dipodies, souvent même avec la fin de chaque pied, tandis que le contraire est la règle de l'hexamètre dactylique? L'anapeste était le mètre de la marche : or la marche veut être fortement rythmée, elle demande des divisions nettement accusées. La mesure des vers récités, tels que les hexamètres, doit au contraire se varier, se dissimuler : ils fatigueraient l'oreille, s'ils se scandaient comme au son du tambour. On remarque une différence analogue entre les césures du trimètre iambique et du tétramètre trochaïque; et cette différence s'explique de la même manière. Aussi ne croyons-nous pas, comme Christ l'assure à la page 665, que les Élégies de Tyrtée aient accompagné la marche des bataillons Lacédémoniens ; cela n'est vrai que des ἐμβατήρια anapestiques de ce poète. L'orateur Lycurgue parle de vers de Tyrtée chantés devant la tente du roi : voilà la vraie place des Élégies. Il n'y a qu'à louer l'étude très attentive dont les césures, et particulièrement celles du vers héroïque, ont été l'objet dans le livre de Christ. C'était là un des points trop négligés dans la métrique de Rossbach et Westphal.

Si l'on pouvait suivre historiquement tous les mètres grecs, il y aurait plaisir à les voir naître les uns des autres, ou, tout au moins, les uns après les autres. J'accorde que cela n'est guère possible, et qu'un manuel n'est commode qu'à condition d'observer un ordre systématique. Cependant, il est utile

d'adopter l'ordre historique toutes les fois qu'il peut se concilier avec le système. P. 165-172, Christ énumère les mètres dactyliques, en allant du plus court au plus long, jusqu'à ce qu'il arrive à l'hexamètre. C'est un inventaire. J'aurais commencé par l'hexamètre. Le lecteur serait allé du connu au moins connu, du récité au chanté, et aurait été charmé de voir les membres (κῶλα) en lesquels se divise ce vers suivant ses diverses césures, soit rappeler les origines du grand vers, soit s'émanciper et devenir des mètres plus ou moins indépendants, quelquefois en gardant la place qu'ils avaient occupée dans le vers épique, comme l'*Adonius* (-υυ-υ) qui figure à la fin de systèmes dactyliques ou de la strophe sapphique. De même, le rôle et la valeur des petits mètres trochaïques eussent été plus facilement compris, si l'auteur les avait traités à la suite du dimètre et du tétramètre. Je m'étonne d'autant plus qu'il n'ait pas préféré cette ordonnance, que plus loin, quand il arrive aux iambes, il commence, très rationellement, par le trimètre.

En fait de termes techniques inventés par les métriciens modernes, Christ (p. 98) applique, avec G. Hermann, le nom de *base* au pied initial et librement conformé de certains vers, des dactyles éoliens, des glyconiques, etc. Cette désignation est commode, pourvu qu'elle ne soit pas étendue à des faits d'un ordre différent. Or Hermann avait compris sous ce même nom de *base* les deux longues qui se voient en tête de ce vers d'Eschyle (*Agam.*, 160) : Ζεὺς, ὅστις ποτ' ἐστίν κτλ., et d'autres vers analogues. Ces deux syllabes, dont la durée est prolongée au delà de leur valeur naturelle, ne forment pas un pied, mais équivalent à deux pieds trochaïques. Christ le sait et le dit, il distingue ces cas différents : cepen-

dant, il y a peut-être quelque inconvénient à confondre ainsi dans une dénomination commune des faits métriques qui ne se ressemblent pas.

Relevons encore quelques détails, afin de prouver à l'auteur que nous avons lu son livre avec l'attention qu'il mérite. On sait qu'Horace imite le début de la deuxième Olympique de Pindare dans son *Quem virum aut heroa*. Mais l'imitation ne s'arrête pas là. L'ode latine se décompose en cinq fois trois strophes, comme l'ode grecque, avec cette différence que les groupes ternaires sont marqués dans Pindare par l'épode tandis que dans Horace ils ne sont indiqués que par le sens. Nous n'avions vu nulle part cette observation curieuse : elle appartient, sans doute à Christ lui-même, et nous la signalons d'autant plus volontiers qu'elle met fin aux hypothèses des critiques qui voudraient nous faire croire que cette ode a été amplifiée par des interpolations.

En revanche, le jugement porté sur les hexamètres d'Horace, p. 186 et p. 201, me paraît injuste. Pour approprier un vers aussi solennel à ses causeries familières, Horace l'a brisé à dessein, l'a malmené encore plus que Ménandre n'avait fait le trimètre iambique. La preuve, c'est que, dès que le sujet et le ton s'élèvent, Horace donne à ses vers une allure plus noble.

Les vers du vieux poète comique Phérécrate :

Ἄνδρες πρόσχετε τὸν νοῦν ἐξευρήματι καινῷ
συμπτύκτοις ἀναπαίστοις

sont très difficiles à expliquer. Héphestion[1] les donne comme exemple du mètre dit phérécratien; mais comment le nom d'anapestes repliés peut-il

1. *Manuel*, ch. x et ch. xv, § 14

convenir à ce mètre? Héphestion et les autres métriciens grecs se seraient-ils trompés, et ces vers n'auraient-ils qu'une fausse ressemblance avec les phérécratiens proprement dits? Comme tous les hémistiches commencent par deux longues, on pourrait donner la valeur de quatre brèves à la seconde et à l'avant-dernière syllabe de chaque hémistiche. De cette manière les deux hémistiches équivaudraient à un tétramètre anapestique, le vers ordinaire des parabases.

Tout le monde connaît le vers parémiaque[1], qui est un dimètre anapestique catalectique ayant une tenue sur l'avant-dernière syllabe. On connaît moins le monomètre catalectique, qui est plus rare; cependant Euripide en offre trois exemples dans les systèmes anapestiques de la Parodos de son *Alceste*, aux vers 94, 106 et 132, où les monomètres catalectiques Νέκυς ἤδη, Τί τόδ' αὐδᾷς, Βασιλεῦσιν[2] se trouvent placés entre deux dimètres catalectiques. Dans les *Perses* d'Eschyle (vers 694 à 696 = 700 à 702), on a plusieurs dimètres composés de deux monomètres catalectiques :

Σέβομαι μὲν προσιδέσθαι,
σέβομαι δ'ἀντία φάσθαι,
λέξας δύσλεκτα φίλοισιν.

1. Tiré de la *Revue de Philologie*, 1889, p. 44 sqq., où j'ai repris ce sujet à propos de deux articles publiés dans *Hermes* (1888, p. 240 et p. 607), par Otto Crusius et Spiro. Sans connaître mon explication, Crusius s'en rapprochait. Lui aussi mesurait les vers de Phérécrate comme de vrais anapestes, mais au lieu de supposer des tenues, il admettait une pause de la valeur d'un anapeste à la fin du premier dimètre, et une pause de deux brèves au commencement du second. Spiro réduit l'innovation de Phérécrate à l'emploi κατὰ στίχον d'un mètre qui n'avait servi avant lui qu'à clore des couplets glyconiques. Aussi ne réussit-il à expliquer d'une manière satisfaisante ni le nom d'ἀνάπαιστοι ni l'épithète σύμπτυκτοι.

2. On a suspecté la leçon du vers 132, parce qu'on ne se rendait pas compte du mètre. Nous l'avons divisé en deux *cola* dans notre petite édition de l'*Alceste*.

Le troisième *colon*, qui est un parémiaque régulier, a fait reconnaître à MM. Rossbach et Westphal la vraie mesure des deux *cola* précédents. Les vers de Phérécrate doivent être, si je ne m'abuse, mesurés de la même manière.

ἄνδρες πρόσχετε τὸν νοῦν || ἐξευρήματι καινῷ

Les anapestes étant mesurés par les sons de la flûte et la marche du chœur, ces tenues y sont parfaitement admissibles et l'appellation d'*anapestes repliés* semble convenir à des vers débités de cette manière.

Voilà encore un exemple de mètres en apparence identiques, offrant le même assemblage de syllabes longues et brèves, et cependant diversifiés, animés d'un rythme tout différent par la composition musicale.

LA CORRESPONDANCE ANTISTROPHIQUE[1]

On sait que la correspondance des strophes similaires admet certaines libertés; mais où s'arrêtent ces libertés, quels sont les pieds équivalents, les assemblages de syllabes, qui peuvent permuter? Voilà ce qui est d'autant plus obscur que ces libertés n'ont pas été les mêmes à toutes les époques, dans tous les genres, chez tous les poètes. Les Éoliens, dans une bonne partie de leurs compositions lyriques, se permettaient deux syllabes indifférentes au com-

1. Tiré du *Journal des Savants*, 1898, p. 177 et suiv.

mencement du vers (deux longues, deux brèves, longue et brève, brève et longue); mais en revanche ils tenaient rigoureusement au nombre des syllabes, toujours le même dans les vers similaires. On connaît les trois espèces d'hendécasyllabes, le sapphique, l'alcaïque, le phalécien; le nombre des syllabes ne varie pas non plus dans les asclépiades, les dactyles dits *éoliens*, enfin dans tous les mètres employés par cette école. Plus rigoureux sur la mesure du pied initial, les lyriques doriens l'étaient moins sur le nombre des syllabes : dans leurs odes, comme dans les chœurs des tragiques, une longue peut, en certains endroits, être remplacée par deux brèves. Comme l'air était le même pour tous les couplets similaires, une longue qui répond à deux brèves devait se chanter sur deux sons; en effet, les longues scindées par le chant ne sont pas rares dans les hymnes delphiques. Mais où s'arrête cette liberté? Les lyriques grecs prolongeaient certaines longues au delà de la durée de deux temps. On le savait depuis longtemps par Aristide Quintilien; Rossbach et Westphal ont expliqué par de fréquentes tenues la composition des strophes trochaïques et iambiques, et leur théorie va recevoir une éclatante confirmation par les fragments rythmiques que MM. Grenfell et Hunt ont découverts en Égypte. Puisqu'une longue de deux temps peut être remplacée par deux brèves, pourquoi une longue et une brève ne pourraient-elles pas permuter avec une longue de trois temps? C'est la question que se posa, il y a quelques années, un jeune philologue de Vienne en Autriche, M. Reiter, et à laquelle il répondait affirmativement dans deux remarquables brochures[1]. Il s'appuyait sur plusieurs passages des

1. S. Reiter, *De Syllabarum in trisemam longitudinem productarum*

tragiques, dans lesquels il défendait la leçon des manuscrits contre les conjectures faites par les éditeurs pour rétablir la correspondance antistrophique. M. Reiter ne convertit pas beaucoup de critiques, la chose parut tout au moins douteuse.

Or, la grande ode composée pour Hiéron, le n° 5 du recueil, révèle un fait de rythmopée nouveau et des plus curieux. Les lignes 11-12 de la première strophe :

νάσου ξένος ὑμετέραν πέμ-
πει κλεεννὰν ἐς πόλιν

s'accordent avec les lignes correspondantes de la première antistrophe :

δυσπαίπαλα κύματα· νωμᾶ-
ται δ' ἐν ἀτρύτῳ χάει

Mais dans les quatre autres couples de strophes, la 11e ligne a une syllabe de moins. Exemple, v. 146-147 :

παῖδ' ἄλκιμον ἐξαναρί-
ζων ἀμώμητον δέμας

Dans ces dernières couples de strophes, la longue qui termine la 11e ligne doit avoir la même durée que les deux longues correspondantes de la première couple.

De même, la 14e ligne a dans la première couple de strophes une syllabe de plus que dans les autres :

-αῖσιν ἔθειραν ἀρίγνω-
τον μετ' ἀνθρώποις ἰδεῖν

γάρ τις ἐπιχθονίων
πάντα γ' εὐδαίμων ἔφυ

usu Æschyleo et Sophocleo, Lipsiæ, 1887. — *Die drei- und vierzeiligen Längen bei Euripides*, Wien, 1895.

La même fait se reproduit deux fois dans l'ode XVII. Le deuxième vers de la seconde strophe, ainsi que de la seconde antistrophe, offre la combinaison rythmique ∪ – ⌞ τε Μίνῳ (non τε Μίνωϊ) et -όπιν ϖνέουσ' (synérèse), là où les strophes de la première couple ont une dipodie iambique sans tenue, -τα τ' ἀγλαούς et -σε καὶ δίκας[1].

Voici maintenant les lignes 11-22 de la première strophe :

∪ ∪∪ – ∪ ∪ ∪ –
ὅσιον οὐκέτι τεᾶν
ἔσω κυβερνᾷς φρενῶν

Les lignes correspondantes de la première antistrophe offrent la même mesure. Mais les strophes de la seconde couple portent à la même place

∪ – ∪ ∪ ∪ ∪ –
κέαρ, κέλευσέ τε κατ' οὖ-
ρον ἴσχεν εὐδαίδαλον
– – ∪ – ∪ ∪ ∪ –
σεμνὰν βοῶπιν ἐρατοῖ-
σιν Ἀμφιτρίταν δόμοις

D'un côté nous avons deux péons, de l'autre une dipodie iambique suivie d'un péon. Comment accorder ces mètres différents? Je ne vois qu'un moyen, c'est de donner à quelques longues la valeur de trois brèves, de manière à ramener les péons à la

1. Je reçois de M. de Wilamowitz-Moellendorf un remarquable articte sur Bacchylide, tiré des *Goettingische gelehrte Anzeigen* p. 126 et suiv. Ce savant helléniste pense que Μίνωϊ peut se mesurer ici comme un crétique. Du reste, il estime, lui aussi, que le rythme iambique domine dans cette ode. Cependant Bacchylide composa aussi des odes franchement péoniques. Voir les fragments 58 (31) et 66 (40). Ce dernier fragment, qui a besoin d'un petit complément,

Ἑκάτα δᾳδοφόρε Νυκτὸς <ὦ> μελανοκόλπου θύγατερ

ressemble assez aux hymnes delphiques écrits dans ce mètre. On peut aussi attribuer à Bacchylide les péons cités par Aristote, *Réth.*, III, 8.

mesure iambique, qui est celle du second colon :

⏑ ⏑⏑ ⊔ ⏑ ⏑⏑ ⊔

et

⏓ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⊔

Je ne voudrais cependant rien affirmer. Si κέαρ se chantait, par synérèse, comme un monosyllabe, le crétique initial répondait régulièrement au péon des strophes précédentes. Mais on n'a pas proposé de conjecture plausible pour ramener σεμνὰν βοῶπιν à la même mesure[1].

Quoi qu'il en soit, les trois exemples certains de ce genre de correspondance libre que fournissent les pièces v et xvii confirment-ils la thèse de Reiter? La confirmation n'est peut-être pas tout à fait complète. Chez Bacchylide la strophe et l'antistrophe ont la même forme métrique ; le désaccord ne se produit que d'une couple de strophes à l'autre ; chez les poètes tragiques, le désaccord serait plus grave. Comme leurs morceaux lyriques ne renferment jamais plus de deux strophes similaires, il porterait sur la même couple de strophes. Pour que l'analogie fût complète, il faudrait montrer chez Bacchylide une longue prolongée répondant à deux syllabes dans l'antistrophe immédiate. Les exemples que l'on pourrait alléguer me semblent très douteux.

Dans le xviii[e] morceau, le chœur demande à Égée si le héros inconnu dont les exploits inquiètent le roi est venu seul ou avec une armée :

πότερα σὺν πολεμηΐοις ὅ-
πλοισι στρατιὰν ἄγοντα πολλάν,

1. Dans la même ode il faut peut-être écrire au vers 116 πλόκον... ῥόδοις ἐ ε ρ μ έ ν ο ν, pour ἐρεμνόν. Cf. l'homérique ἠλέκτροισιν ἐερμένον. Le vers correspondant, 50, est mutilé. On peut suppléer : θάρσος· Ἀλίου τὸ (pour τε) γαμβρῷ χόλω[σε καρδίαν] ou Ἀλίου δὲ γαμβρῷ χόλω[ι ζέεν κέαρ].

ἢ μοῦνον σὺν ὅπλοισιν
στείχειν, ἔμπορον οἷ' ἀλάταν κ. τ. ἑ.

Au vers 35 répond dans les autres couplets de cette ode un glyconien régulier. Pour rétablir la mesure, on pourrait donner trois temps à la pénultième ou plutôt, conformément à l'usage des anciens, à la finale de ὅπλοισιν. Mais ce mot est évidemment altéré. A σὺν πολεμηΐοις ὅπλοισι « à main armée », le poète ne pouvait opposer σὺν ὅπλοισιν. Il faut écrire σὺν ὀπάοσιν; la correction est des plus faciles. Et qu'on ne dise pas que je prête au poète une contradiction. Μοῦνον veut dire ici « sans armée », et n'exclut pas quelques suivants dont les voyageurs (ἔμποροι) avaient l'habitude de se faire accompagner. Cf. Euripide, *Hécube*, 1148 : Μόνον δὲ σὺν τέκνοισί μ' εἰσάγει δόμους. Polymestor dit μόνον, parce qu'il avait renvoyé ses gardes sur la demande d'Hécube. On lit dans les *Perses* d'Eschyle, v. 334 : Μονάδα δὲ Ξέρξην ἔρημόν φασιν οὐ πολλῶν μέτα (sans armée, avec une petite escorte). Pour revenir à Bacchylide, on voit un peu plus bas que Thésée était en effet accompagné de deux suivants.

Les autres passages qu'on pourrait invoquer paraissent aussi altérés. Ils ont été corrigés avec probabilité ou attendent encore la correction. Bornons-nous ici à deux conjectures. Dans l'ode XVII, on remarque une responsion imparfaite entre les vers 51-52 et 117-118.

Ὕφαινε δὲ ποταινίαν
μῆτιν, εἶπέν τε· μεγαλοσθενές

Ἄπιστον ὅ τι δαίμονες
θέλωσιν οὐδὲν φρενοάραις βροτοῖς.

La faute est dans θέλωσιν. Palmer proposait λῶσιν. J'aimerais mieux θέωσιν (synérèse). Dans la même

ode on pourrait compléter ainsi le vers 62 :

δικὼν θράσει⟨σὺ⟩ σῶμα πατρὸς ἐς δόμους[1].

Voici notre conclusion. Bacchylide se permet de varier des strophes similaires en faisant correspondre deux syllabes à une longue allongée par une tenue, mais il n'use de cette liberté que pour les strophes qui ne se répondent pas directement.

Arrivons maintenant à des responsions libres d'un autre genre, celles qui tiennent à ce que les anciens appelaient polyschématisme. La première épode de v commence par le vers

Πῶς νῦν καὶ ἐμοὶ μυρία πάντᾳ κέλευθος

Le vers est hypercatalecte. En faisant abstraction de la dernière syllabe, qui sert de transition à la mesure du vers suivant, il se compose de trois mesures à six temps, un ionique majeur, et deux dipodies iambiques. La deuxième et la troisième épode commencent de même. Mais dans la quatrième et la cinquième, la première dipodie iambique est remplacée par un choriambe, ce qui n'a rien d'insolite, puisque l'équivalence de ces deux mètres est démontrée par des faits nombreux.

Πλευρῶνα· μίνυνθα δέ μοι ψυχὰ γλυκεῖα.
Βοιωτὸς ἀνὴρ τάδε φών[ασεν παλαιός].

Le troisième vers a cette dernière forme dans les cinq épodes :

ὑμνεῖν, κυανοπλοκάμου δ' ἕκατι Νίκας.

Puisque ce vers est identique à la forme que le

1. En revanche, le supplément σύ n'est pas de mise au vers 74. Peut-être τάδε ⟨γε⟩ μὲν βλέπεις.

premier vers prend dans deux strophes, n'est-il pas naturel de penser qu'il équivaut au premier et qu'il doit, lui aussi, se décomposer en trois mesures à six temps? C'est ainsi que les scholies de Pindare mesurent les vers de cette espèce, que la métrique actuelle appelle dactylo-épitrites. On voit que ces scholies pourraient avoir raison. Si l'on pouvait prouver que les grammairiens d'Alexandrie s'accordaient sur ce point avec les scholiastes de Pindare, cela ajouterait à l'autorité de ces derniers. Or je crois découvrir dans la première pièce du recueil un indice de cet accord. Le vers 23-24

ἔθέλει δ' αὔξειν φρένας ἀνδρός· ὁ δ' εὖ ἔρδων θεούς

y est divisé en deux lignes dont la seconde commence par ἀνδρός, et la même division se retrouve dans les trois strophes correspondantes[1]. L'auteur de cet arrangement sépare, comme on le voit, les deux dactyles. C'est qu'il décomposait ce vers en un anapeste et trois mesures à six temps, un ionique majeur, un choriambe et une dipodie iambique. L'anapeste est un choriambe acéphale, complété par la musique.

L'examen métrique de la première ode fournit un nouvel argument à cette manière de voir. Comparons les lignes 3-4 de la première épode avec les lignes correspondantes de la seconde [Id. 19-20, 42-43 Bl.]

– ∪ – – – ∪ ∪– ∪ ∪ – –
θῆκεν ἀντ' εὐεργεσιᾶν, λιπαρῶν τ' ἄλ-
– ∪ ∪ – ∪ ∪ – –
λων σ7εφάνων ἐπίμοιρον.
– ∪ – –– ∪ – – ∪ ∪ – –
ὅσσον ἂν ζώῃ χρόνον, τόνδ' ἔλαχεν τι-
μάν· ἀρετὰ δ' ἐπίμοχθος

1. Au vers 32, il faut écrire νόσων pour νούσων.

Je croyais d'abord à une altération du texte ; mais j'ai beau chercher, je ne trouve aucune correction plausible[1]. Résignons-nous donc à reconnaître ici l'alternance d'un choriambe (-εργεσιᾶν) et d'un ditrochée -ῃ χρόνον τόνδ', alternance attestée par le Parthéneion d'Alcman, dont les couplets se terminent tantôt par l'un, tantôt par l'autre de ces deux mètres. Ici encore un vers dactylo-épitritique se diviserait donc en mètres à six temps.

Trouve-t-on dans Bacchylide un ionique mineur répondant à un ditrochée? Deux passages qui pourraient le faire penser (x, 10 et xiv, 3) ont été très bien corrigés. Un troisième peut se rectifier tout aussi facilement. Les vers 159-160 de la ve pièce se lisent, d'après une correction de la troisième main :

καί νιν ἀμειβόμενος
τόδ' ἔφα· Θνατοῖσι μὴ φῦναι φέριστον.

Mais la première main avait écrit **ΤΟΙΔ'ΕΦΑ**. Écrivons donc ἀμειβόμενος τοῖσδ'. Dira-t-on que μινύθει (iii, 90) est un ionique catalectique à la place d'un diiambe catalectique? Pour le croire, il me faudrait un exemple certain d'une alternance pareille.

Les textes découverts dans ces dernières années ont confirmé sur plusieurs points la doctrine des vieux métriciens grecs. Les odes de Bacchylide apportent de nouveaux arguments en leur faveur. Espérons que les manuels de métrique grecque et latine cesseront enfin de traiter de logaèdes une foule de vers que les anciens ne reconnaissaient pas comme tels, et de nous parler de ces dactyles cycliques, qui n'ont d'autre fondement qu'un passage mal interprété de Denys d'Halicarnasse.

1. J'avais pensé à ὅσσον ἂν ζώῃ χρόνον ἔλλαχεν ⟨ἐς⟩ τι | μάν ; mais ce changement serait trop violent.

[Même en dehors des morceaux lyriques du drame, on a constaté des symétries plus ou moins rigoureuses, portant non sur l'agencement des syllabes, mais sur le nombre des vers. Des vers de récitation, intercalés entre les vers chantés, ou placés à la suite d'une strophe et d'une antistrophe, offrent souvent ce genre de correspondance dans les drames d'Eschyle et dans les œuvres les plus anciennes de Sophocle et d'Euripide. La parabase des comédies offre l'exemple le plus connu et le plus instructif de ces symétries numériques. Après l'ode vient un morceau, écrit d'ordinaire en tétramètres, qui s'appelait l'*épirrhéma*, et après l'antode un morceau correspondant, l'antépirrhéma. De côté et d'autre on compte, le plus souvent, seize vers, quelquefois vingt, rarement huit, toujours un multiple de quatre. Les poètes se conformaient évidemment à une règle traditionnelle, qui fait supposer un accompagnement musical. Les vers étaient récités en cadence au son de la flûte. Or beaucoup de scènes chez Aristophane sont composées d'une manière analogue. Après une strophe, comme après l'antistrophe correspondante, on a une série de tétramètres, suivis à leur tour de dimètres liés, débités sans pause, sans prendre haleine. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui des morceaux épirrhématiques. La ressemblance avec les épirrhèmes est évidente, mais la question est de savoir jusqu'où s'étend cette ressemblance. Une fois seulement, le nombre des tétramètres est le même de côté et d'autre; en dehors de ce cas exceptionnel tout en différant, il ne diffère pas beaucoup le plus souvent; le nombre des dimètres est, au contraire, très inégal. On voit qu'il n'y a entre ces morceaux épirrhématiques et les vrais épirrhèmes qu'une ressemblance assez vague : outre l'inégalité

numérique des vers, il faut ajouter que les vers ne sont pas distribués de la même façon entre les personnages qui les prononcent : différence essentielle et qui exclut, ce me semble, toute correspondance quasi-antistrophique. Si les tétramètres sont une fois en nombre égal, sans que cette égalité (circonstance à noter) s'étende aux dimètres qui les suivent, je ne puis y voir qu'un effet du hasard. Tel n'est cependant pas le sentiment des critiques qui se fondent sur cet exemple unique pour introduire plus d'égalité dans les morceaux de ce genre. Ils ont cru trouver un auxiliaire dans un métricien grec très célèbre dans l'antiquité.]

Héliodore[1], qui semble avoir vécu vers la fin du premier, ou au commencement du second siècle de notre ère, jouissait d'une grande réputation. Héphestion, tout en se séparant de lui sur certains points, a conservé l'ensemble de son système. Marius Victorinus, dans une grande partie de son ouvrage, et d'autres grammairiens latins reproduisent souvent sa doctrine. On trouve dans les scholies d'Héphestion des renseignements précis sur cette doctrine et un certain nombre de fragments textuels d'Héliodore. Veut-on savoir comment ce métricien appliquait ses théories à la constitution d'un texte poétique? Nos meilleurs manuscrits d'Aristophane dérivent d'exemplaires dans lesquels les vers étaient divisés d'après Héliodore, et les scholies du *Venetus* ont conservé une notable partie de son commentaire métrique (κωλομετρία). En 1870, Thiemann rassembla tout ce qui s'est conservé des études métriques d'Héliodore[2]. Déjà auparavant Westphal avait indiqué

1. Les pages suivantes sont tirées de la *Revue critique*, 1872, I, p. 7 sqq.
2. Thiemann, *Heliodori colometriæ Aristophaneæ quæ supersunt.*

les traits essentiels du système d'Héliodore. Otto Hense[1] s'est proposé de compléter et de rectifier les travaux de Westphal et de Thiemann. Il l'a fait judicieusement, avec méthode, mais sans éviter toujours une certaine prolixité minutieuse.

Or, il existe au v. 956 de la comédie *La Paix* une scholie portant : Δύο διπλαῖ, καὶ ἐν ἐκθέσει (en reculant les lignes vers la gauche) στίχοι ἰαμβικοὶ τρίμετροι ἀκατάληκτοι ιζ'. Hense fait voir que le signe de la double *Diplê*, d'après le sens qu'Héliodore y attachait constamment, marque la *correspondance antistrophique* entre le groupe iambique 956-975 et le groupe 922-938, lequel est séparé du premier par un morceau lyrique. Il est vrai que nos manuscrits offrent d'un côté dix-sept trimètres, et de l'autre dix-huit. Mais les vers 972 sq :

'Ες ταὐτὸ τοῦθ' ἑστᾶσ' [ἰόντες χωρίον];
TP. ['Αλλ' ὡς τάχιστ' εὐχώμεθ'.] Εὐχώμεσθα δή.

peuvent se réduire à un seul vers, si l'on écrit ἑστᾶσιν et qu'on supprime les mots que nous avons mis entre crochets : conjecture, sinon nécessaire, du moins assez plausible. Voilà une découverte très curieuse. Est-elle sûre et certaine? Nous ne pouvons nous dissimuler que le texte des scholies d'Aristophane, et particulièrement celui des scholies métriques, est souvent altéré[2]. Aussi suspendons-nous notre jugement, jusqu'à ce qu'on ait signalé un autre exemple de correspondance antistrophique entre morceaux iambiques observée par les critiques anciens. Du reste, les trimètres en question sont placés après des strophes qui ne se répondent pas,

1. Hense, *Heliodoreische Studien*, 1870.
2. [Δύο, étant précédé de κωμῳδία, pourrait être une dittographie des deux dernières syllabes de ce mot].

et ne peuvent donc être mis sur le même rang que les épirrhèmes. Hense va jusqu'à soutenir qu'Héliodore s'est aperçu du « beau parallélisme » (*den schœnen Parallelismus*) qui règne dans les vers 856-1038. De quel droit étend-il à un morceau si considérable une observation qui, en admettant que le texte des scholies soit en bon état, ne porte que sur deux groupes de vers?

Les vers 856-1038 comprennent deux couples de strophes, quatre séries de trimètres, une série de systèmes anapestiques, et il n'y règne, en réalité, ni beau parallélisme, ni parallélisme aucun. Tout se réduit à la symétrie numérique de deux séries de trimètres. Cette symétrie doit donc être considérée comme purement accidentelle.

Les fragments du commentaire métrique d'Héliodore sur quelques comédies d'Aristophane sont très précieux pour nous. Ils nous donnent les vers lyriques divisés d'après la tradition alexandrine, mieux encore que ne les donne le vieux papyrus de Bacchylyde. Là, on pouvait douter de l'exactitude des copistes; un commentaire explicite permet de corriger les erreurs qu'ils ont pu commettre. En outre, ce commentaire peut servir quelquefois à rectifier notre texte d'Aristophane. Aux exemples cités par Hense nous en ajouterons un qui lui a échappé, pour avoir trop librement remanié la leçon des scholies. On lit dans les *Acharniens*, v. 971 sqq :

Εἶδες ὦ εἶδες ὦ πᾶσα πόλι τὸν φρόνιμον ἄνδρα, τὸν ὑπέρσοφον,
οἷ' ἔχει σπεισάμενος ἐμπορικὰ χρήματα διεμπολᾶν,
ὧν τὰ μὲν ἐν οἰκίᾳ χρήσιμα, τὰ δ' αὖ πρέπει χλιαρὰ κατεσθίειν.

La scholie métrique relative à cette *période*, ainsi qu'à la *période* antistrophique, est ainsi écrite par Thiemann et par Hense (p. 140) : Περίοδοί εἰσιν ἑπτά-

κωλοι παιωνικαὶ ἐκ μονορρύθμου καὶ τετραρρύθμων δύο κἀκ τεσσάρων διρρύθμων. On peut, à la rigueur, trouver ces sept *cola* dans notre texte. Mais qui croira qu'Héliodore ait déchiré de la sorte une période lyrique des plus simples , quand il était si facile de terminer les *cola*, comme cela se fait d'ordinaire, par un amphimacre (-υ-)? Ce n'était pas la peine, pour arriver à un résultat si peu satisfaisant, de changer arbitrairement la leçon des manuscrits. Voici cette leçon : Περίοδοί εἰσιν ἑπτά, κῶλα παιωνικὰ ἐκ μονομέτρου καὶ τετραμέτρου δίς, κἀκ τριῶν μέτρων. Corrigeons d'abord les erreurs involontaires du copiste (elles sont assez légères), et écrivons : Περίοδοί εἰσιν ἑπτάκωλοι παιωνικαὶ, ἐκ μονομέτρου καὶ τετραμέτρου δίς, κἀκ τριῶν διμέτρων. Disons ensuite qu'un rédacteur (partisan de la théorie d'Héphestion) a volontairement substitué les termes μονομέτρου, etc, aux termes dont s'était servi Héliodore, μονορρύθμου, etc. D'après ce métricien, la première des trois lignes poétiques citées ci-dessus se composait donc, de même que la deuxième, d'un colon monopodique et d'un colon de quatre pieds. Il s'ensuit qu'il ne lisait qu'une seule fois les mots εἶδες ὦ, qui sont deux fois répétés dans nos textes. Le début de l'antistrophe, étant mutilé dans nos manuscrits, nous laisse libres de choisir entre les deux leçons.

DE RE METRICA POETARUM LATINORUM[1]

Lucien Mueller, l'auteur du livre qui porte le titre ci-dessus, a vécu avec les poètes latins, il les aime : de bonne heure il s'appliqua à les imiter; ensuite il étudia la facture de leurs vers, comme le botaniste étudie la structure des plantes, la loupe à la main. De là est né un livre où l'on trouve une foule d'observations qui ne sont pas seulement nouvelles pour un lecteur moderne, mais qui l'auraient été, si je ne m'abuse, pour Virgile et pour Ovide, habitués à suivre d'instinct beaucoup de règles dont ils ne se rendaient pas compte. Si, dans un ouvrage d'ailleurs très complet, Plaute, Térence et les autres poètes dramatiques de la période républicaine sont laissés de côté, c'est que l'auteur les a en médiocre estime et juge de leurs vers à peu près comme fit Horace. Ennius, en pliant la langue latine à l'hexamètre grec, fonda l'art de la versification à Rome, et M. Mueller appelle poètes dactyliques tous les poètes qui procèdent d'Ennius, eussent-ils écrit en iambes, comme Sénèque, ou en d'autres mètres. Les progrès de cet art et l'histoire de la versification latine sont exposés dans le premier livre. La réforme, appliquée d'abord au vers héroïque et au distique élégiaque, s'étendit à un plus grand nombre de mètres, et tandis que les poètes dramatiques renoncèrent de plus en plus à la polymétrie de Plaute, les poètes savants de l'époque de Sylla, tels que Lævius et Varron de Réate, d'ailleurs très fidèles à la tradition d'Ennius,

1. Tiré de la *Revue critique*, 1866, I, p. 100 et suiv.

portèrent la variété des mètres aussi loin qu'elle fut jamais portée à Rome. Mais tout ce luxe fut bientôt abandonné; seuls, les hendécasyllabes et les hipponactées de leurs successeurs plus élégants, Catulle et Calvus, restèrent les mètres favoris de la poésie légère. Plus tard, Horace fut le dernier qui enrichit la poésie latine de nouvelles formes empruntées aux Grecs : les strophes binaires d'Archiloque et les strophes quaternaires d'Alcée. En même temps le drame perfectionna les iambes et les trochées, et, rompant avec la vieille facture italique, qui ne survécut que dans les farces et chez le fabuliste plébéien Phèdre, leur donna cette harmonie toute grecque dont Sénèque n'offrit pas le premier exemple. Cependant les grands vers dactyliques, l'hexamètre et le distique, restèrent toujours les mètres principaux, et c'est à les cultiver que les poètes de Rome mirent leur plus grand soin et leur attention la plus délicate. Aussi ces vers arrivèrent-ils, grâce au talent de Virgile et d'Ovide, à un degré de perfection que les Grecs n'ont jamais surpassé, ni même atteint. Chez ces derniers, en effet, l'admiration légitime qui entourait les vieux poèmes homériques entrava les poètes, et leur imposa en quelque sorte des licences consacrées par un si grand modèle. A Rome, Ennius n'eut pas la même autorité, et, quoi que pussent dire de cet *autre Homère* les critiques dont se moquait Horace, il vieillit et laissa ses successeurs libres de faire des vers autrement et mieux que lui. Virgile n'innova guère en fait de métrique, mais il employa avec un goût exquis les ressources que d'autres avaient trouvées avant lui. Ovide rejeta le premier les anciennes licences en fait de césures et d'élisions, et donna aux vers latins leur dernière perfection. M. Mueller ne conteste pas à Virgile la

prééminence comme poète; mais pour l'art de faire de beaux vers, il met Ovide au-dessus de lui. Si le triomphe de l'art est de charmer l'oreille, je suis de l'avis de M. Mueller; ceux qui font plus de cas de la musique expressive, image fidèle des sentiments, donneront, je crois, la palme à Virgile.

Quoi qu'il en soit, ces deux poètes restèrent les modèles de tous ceux qui vinrent après eux : on voit les uns imiter la facture de Virgile; les autres, en plus grand nombre, celle d'Ovide. En général, à partir du siècle d'Auguste, l'imitation directe des poètes grecs cesse : on ne s'avise plus de leur emprunter un mètre nouveau ou de leur dérober un secret de versification : les poètes latins sont les seuls maîtres que l'on suit, les seuls exemples qu'on imite. De Tibère à Adrien, on le fait avec goût et sobriété et l'on se restreint aux mètres principaux et consacrés par l'usage. Depuis le siècle des Antonins, l'engouement pour les poètes antérieurs à Auguste remet à la mode la polymétrie de Lævius. Florus et Annianus sous Adrien, Septimius Serenus dans la première moitié du IIIe siècle, ensuite Ausone, Prudence, Boëce et d'autres recherchent la variété des mètres sans les choisir, sans avoir le sentiment de l'accord entre la forme et le fond. L'histoire de Rome, sujet à l'ordre du jour, se met en vers très courts. Il y a cependant une distinction à faire parmi les poètes des derniers siècles de Rome. Les uns, qu'on peut appeler classiques, continuent de s'inspirer des meilleures traditions. Les autres tirent leur science de certains manuels, les mêmes qui sont venus jusqu'à nous et qui donnent des règles mal comprises, vraies à demi ou fausses, qui généralisent les exceptions et les érigent en lois. Ainsi Virgile avait écrit : *Terga fatigamus hasta*. Les faiseurs de manuels en tirèrent

cette conséquence, que la lettre *h* peut faire position, et cette règle, qui est de toute fausseté, se trouve appliquée chez les poètes peu instruits des derniers siècles. La prononciation de l'*h* tendait alors à s'adoucir de plus en plus, et ne fut certainement pour rien dans cette erreur, qui provint, comme tant d'autres du même genre, d'une science incomplète. Mueller appelle poètes chrétiens ceux qui suivirent ces errements, à quelque confession qu'ils aient appartenu d'ailleurs.

Dans cette revue, notre auteur s'est arrêté avec une certaine complaisance sur les représentants de la polymétrie. Il a même réuni les fragments des principaux d'entre eux, de Lævius, de Septimius Serenus. Il est curieux, sans doute, de voir le même goût revenir à des époques différentes, l'une d'élaboration, l'autre de décadence. Nous nous permettons cependant de faire moins de cas que Mueller même de celui de ces deux poètes qui appartient à la première époque. Il nous est difficile de voir dans Lævius autre chose qu'un imitateur de ce que certains auteurs Alexandrins avaient imaginé de plus puéril en fait de versification. Charisius (p. 288, Keil) cite deux vers de la dernière ode de son *Erotopægnion* ; le premier vers est composé de dix ioniques majeurs, le second de neuf. Il les appelle *pterygia*, et Mueller donne de ce terme une explication vague dont il ne paraît pas trop satisfait lui-même. Je crois que Lævius fit des vers pour les yeux, comme Simmias de Rhodes. L'Anthologie Palatine a conservé de ce dernier une pièce intitulée *les Ailes d'Amour* (αἱ πτέρυγες Ἔρωτος). On y voit d'abord un vers de six choriambes, puis un autre de cinq, et ainsi de suite jusqu'au monomètre. Après ces six vers de plus en plus courts, il y en a six autres de

plus en plus longs, qui sont symétriquement opposés aux premiers, de manière que le tout figure deux ailes. Je ne doute pas que les vers de Lævius n'aient été disposés de la même manière, et l'expression dont Charisius se sert pour désigner les plus longs, *summi pterygiorum*, vient à l'appui de ce que j'avance[1].

Après avoir ébauché l'histoire de la versification latine d'après Lucien Mueller, nous nous bornerons à quelques observations. A propos des règles de la césure, l'auteur touche à la question de l'accent tonique et arrive à conclure, comme nous l'avons fait nous-même ailleurs, que cet accent n'était pour rien dans la facture des vers antiques. Est-ce à dire que les Romains ne marquaient pas l'accent tonique en récitant des vers? Mais ils auraient dénaturé leur langue, ils n'auraient plus parlé latin. Mueller n'eût pas même dû admettre sous forme de doute la possibilité d'une prononciation si barbare. Qu'on n'allègue pas un passage de Quintilien (I, 5, 28), relatif à la chute *pictæque volucres*. L'allongement de la pénultième de *volucres* entraînait le changement de l'accent, d'après les lois de la prononciation latine. Le livre est écrit dans un latin élégant, trop latin, puisqu'il brave quelquefois, sinon l'honnêteté, du moins la politesse que l'on doit à ceux mêmes dont on ne goûte pas les travaux. Quant au fond, l'ouvrage est le fruit de recherches personnelles et renferme une foule de détails curieux et neufs, qui ne sont pas jetés pêle-mêle, mais sont tous rapportés à l'histoire de la langue et de la poésie latines.

1. Cette explication a été reprise par L. Mueller dans la seconde édition de son ouvrage, page 376.

TABLE DES MATIÈRES

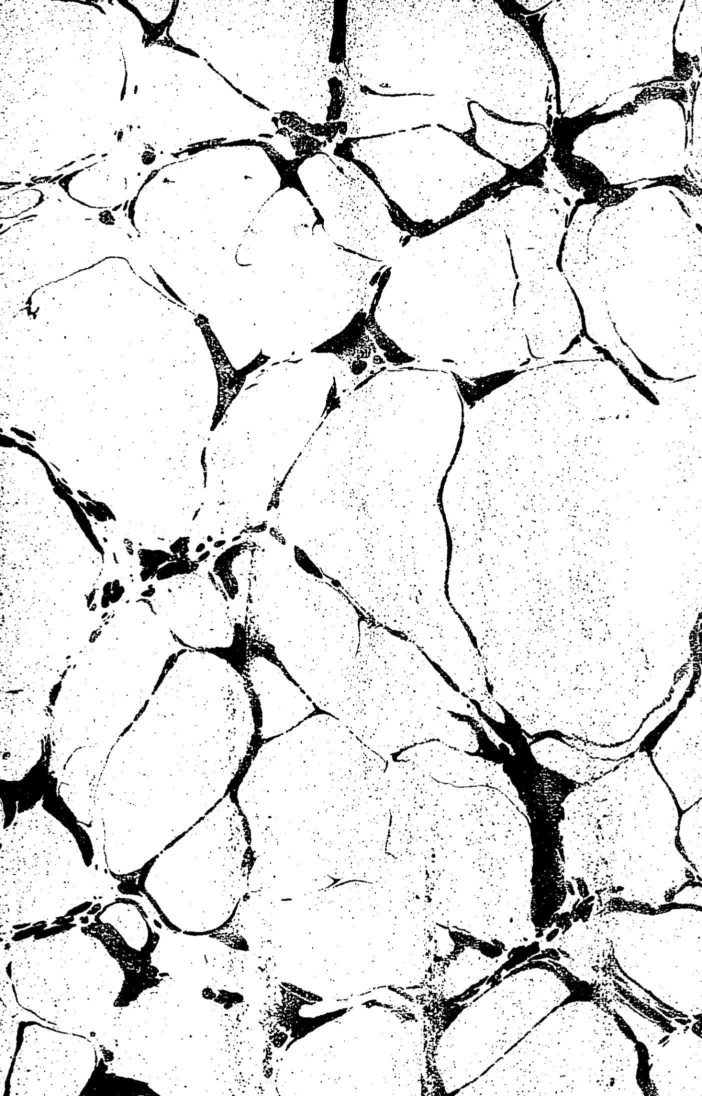
PREMIÈRE PARTIE

Textes littéraires sur papyrus et sur pierre

DEUXIÈME PARTIE

Rythmique

47 566. — PARIS, IMPRIMERIE LAHURE
9, rue de Fleurus.




UNIVERSITY OF CHICAGO
44 838 902

